الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة -1-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

بناء النص وإنتاج الدلالة

في ديوان "يطوف بالأسماء" لـ: "عبد الله العشّي"

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص: نظريّة الشّعر

إعداد الطالبة:

آمال بولحمام

إشراف الدكتورة

وداد بن عافية

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	إسماعيل نرمردومي	أستاذ التعليم العالي	باتنة	رئيسا
02	وداد بن عافية	أستاذ محاضر أ	باتنة	مشرفا
03	طارق ثابت	أستاذ محاضر أ	باتنة	مناقشا
04	مليكة النوي	أستاذ محاضر أ	باتنة	مناقشا

السنة الجامعية:

1437-1438هـ

2015-2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

لا يفوتني أن أرفع أسمى آيات الشكر إلى الدكتورة المشرفة التي كانت عونا لي في كل مراحل إعداد البحث فقد كانت الأستاذة الموجهة والأخت الناصحة، إلى كل أساتذة كلية الأدب الذين ما بخلوا يوما بالتوجيه والإرشاد أو التقويم والإصلاح. إلى كل من كان له فضل علي مذ بدأت رحلة البحث هذه. أرفع آيات الشكر والتقدير

مقدمـــــــة

ينحدر مصطلح"**Texte** "في اللّغة الفرنسيّة من لفظة" **Textile**" التي تعني النّسيج؛ فالنّسيج يتناسل من سداة ولحمةواحدة ليمتدّ ويتشكّل حتى يكتمل، كذلك النّص الأدبي الذي يتشكّل من نواة لغويّة أولى قد يوجزها العنوان لتتوالد وتتنامى عبر النّص حتّى يكتمل بناؤه شكلا ومضمونا.

إنّ فكرة التّوالد هامّة جدًا في فهم إستراتيجيّة نموّ وتشكّل النّص الشّعري، فهي تتّم وفق تقنيّات يفرضها النّص داخل نفسه،فالنّص يراقب نفسه بنفسه وفق إستراتيجيّة **"التّحكم الذّاتي"** حسب **"جون بياجيه"** محقّقا التّماسك والانسجام الدّاخلي، حتّى يستوفي صورته النهائيّة كنظام ونسق، وهو اكتمال على المستويين البنائي والدّلالي.

إنّ سؤال التّوالد النّصي هو الإشكال الرّئيس الذي انطلقت منه هذه الدّراسة مستقصيّة عن أهم الآليّات النصّية والأدوات الأسلوبية التي تسهم في بناء النّص الشّعري، مقتصرة على التّكرار والتّوازي والتّشاكل باعتبار أنّها مصطلحات متقاربة ومتباينة في الوقت نفسه، لتفصّل في كلّ عنصر منها مبيّنة مدى دقّة واتّساق هذه الأساليب داخل المتون الشّعرية لديوان **"يطوف بالأسماء"** للشّاعر **"عبد الله العشي"**.

وكان بالإمكان أن تتّخذ الدّراسة أكثر من منحى، وأن تضيف عناصر أخرى: كالتّنضيد والاتّساق والتّرادف والتّشابه والإبدال، إلاّ أنّ العناصر المدروسة كانت أكثر تواترا وبروزا في المدوّنة الشّعرية، فضلا عن الحدود المشتركة والمتباينة بينها، والتي تحتاج إلى كثير من الدقّة والتّركيز للتّفرقة بينها.

كان الدكتور **"عبد الله العشي"** أستاذا للنظريّة الشّعرية في السنة الأولى ماجستير حافزا فاعلا بالنسبة إلي لولوج عالمه الشّعري والجمع بين شخصية الأستاذ النّاقد والفنّان الشّاعر.

كما كان لحصص **"تحليل النّصوص الشّعرية"** التي قدّمتها لنا الأستاذة **"بن عافية"** أثر في الاطّلاع على المناهج النّقدية وأدواتها الإجرائيّة في مقاربة النّصوص الأدبيّة، ممّا حفّزني على تحليل مدوّنة شعريّة جزائريّة وفق ما تلقّيناه من مبادئ نقديّة ومصطلحات إجرائيّة.

لقد ساعد كلّ من المنهج الأسلوبي والمنهج السّيميائي في الكشف عن دلالات قصائد ديوان **"يطوف بالأسماء"** التي باحت عن بعض كوامنها، وفي تضافر المنهجين الأسلوبي والسّيميائي ما ينقد الدّراسة الوقوع في **"الانطباعية"**،وانطلاقا من أنّ النواة الدّلالية هي الموجّه لمعاني النّص ودلالاته التي تتمّ اعتمادها بالموازاة مع المنهج الأسلوبي والمنهج السّيميائي، الذي ينأى بإشاريّته عن المعاني المباشرة، محوّلا عالم النّص اللّفظي إلى مجرّة سيميائية متفجّرة دلاليا، لإثراء النّص بإبعاده عن السطحيّة من جهة أخرى.

وعليه فقد تمّ اعتماد خطّة منهجية لإنشاء الهيكل البنائي للمذكّرة، المتكوّن عمومه من مقدّمة وثلاثة فصول وخاتمة.

تناول الفصل الأول ظاهرة **التكرار"**باعتبارها ظاهرة نصيّة في قصائد الديوان، مع ذكر مستوياتها وهي: التّكرار الصّوتي، تكرار الكلمة، تكرار العبارة، ومن ثمّ تعداد أنواع التّكرار وأنماطه، المتمثّلة في:**"تكرار البداية، تكرار اللّازمة، تكرار التّجاور"**، ومنها التّطرق إلى مختلف وظائف التّكرار كالوظيفةالدّلاليّة التأكيديّة والوظيفة الإيحائيّة والوظيفة الإيقاعيّة، هذه الوظائف وبتظافرها أسهمت في إنتاج معاني ودلالات النّص.

أمّا الفصل الثاني، فعُنون بـ**"التّوازي"**باعتباره آليّة نصيّة تتضمّن نوعا من التّشابه، دون أن يكون تطابقا تامًّا للأصوات والكلمات والعبارات، بل كان تكرارا بنيويا يعتمد على تكرار الصيّغ الصرفيّة، التي تهتمّ ببنية الكلمة، وكيف أثّر ذلك على الجانب الدّلالي للقصيدة، كون التّوازي **"إعادة لبنية ما أو لبعض عناصرها مع اشتراك في المعنى واختلاف فيه"**، ثم تطرّقت إلى أشكال التّوازي المختلفة واعتمدت كلّ نوع على حدة وهي، **"التوازي الصوتي"، "التّوازي التّركيبي"، "التّوازي الدّلالي"**.

انتقلت بعدها إلى الفصل الثالث، الذي وسمته بـ**"التّشاكل"**، ذلك لأنّه من أكثر المفاهيم الإجرائيّة فعاليّة في تحليل الخطاب الأدبي، وقد اقتصرت المذكّرة على تناوله في جانبه **"الإيقاعي،التّعبيري، الدّلالي"**، مع إثراء بعض الجوانب دون أخرى، وذلك لتماسّها مع عنصري

"التّكرار" و**"التّوازي"**، إضافة إلى أنّ التّداخل بيّن بين الآليّات الثلاث: "التّكرار، التّوازي، التّشاكل" إلاّ أنّ في التّباين الموجود بينها ما يجعلها تتكامل في تطويق البنية النّصية وإعطائها دلالات مختلفة.

وأخيرا عرّجت الدراسة إلى خاتمة أوردت فيها أهمّ النّتائج التي توصّلت إليها.

اعتمدت المذكّرة على مجموعة من المراجع التي كانت بمثابة روافد مغذّية، فقد شكلت مجموعة كتب **"محمد مفتاح"** "إستراتيجيّة التّناص، التّشابه والاختلاف، ديناميّة النّص التّلقّي والتّأويل ..وقضايا الشّعريّة لـ: **"رومان جاكبسون"**، وجدل الحداثة في نقد الشعر العربي الحديث لـ:**"خيرة حمر العين"** وتحليل الخطاب الشّعري لـ:" **يوري لوتمان"** أهمّ المراجع المعتمدة خلال الدراسة.

لقدصادف هذا البحث جملة من الصّعوبات والعراقيل، لعلّ أبرزها ضيق الوقت في حين البحث العلمي يحتاج إلى الكثير من التّروّي والتّقصّي، ممّا زاد الأمر صعوبة هو ندرة المراجع والدّراسات التّطبيقيّة رغم ما تشتمل عليه بعض العناوين من إشارة الجمع بين التّنظير والتّطبيق معًا، إلا أنّنا لا نجد في صدور هه الكتب تطبيقا فعليّا لهده المصطلحات- في الغالب-.

وفي الختام أتوجّه بكامل الشّكر والتّقدير إلى أستاذتي المشرفة الدّكتورة **"وداد بن عافية"**، وكلّ من شجّعني في إنجاز هذه المذكّرة من قريب أومن بعيد.

الفصـــــل الأوّل:

التّكـــرار

I. مفهومـــــــه

II. مستوياتـــــه

III. أنماطـــــــه

IV. وظائفـــــــه

يعتبر للتّكرار بنية أسلوبيّة بارزة في الشّعر العربي، حظيّ باهتمام البلاغيّين والنّقاد العرب قديما وحديثا، كونه يكسب فنّ القول طاقة جديدة في الآداء يمنحها نوعا من التّلاحم العضوي والتّناسق التّصويري والإيقاعي، الذي يتوالد ويتنامى في كلّ مقطعمع البنية الدلاليّة الإيقاعيّة.

تنهض البنية التّكرارية على أسس نابعة من صميم التّجربة الشّعرية للمبدع، وتكثيفها داخل تراكيب لغويّة ناميّة ومتجدّدة، إذ أنّ معالجةهذه البنية تستند كليّا إلى الموقف الشّعوري، الذي يبرز على نحو ما في النّتاج الأدبي فيأتي التّكرار ليحقّقه جماليا. فالتّكرار إلحاح على جهة هامّة من العبارةيعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسيّة قيّمة، تفيد النّاقد الأدبي الذي يدرس النّص، ويحلّل نفسيّة كاتبه، إذ يضع بين أيدينا الفكرة المتسلّطة على الشّاعر[1]

لعب التّكراردورا كبيرا في عكس تجربة الشّاعر الانفعاليّة، ومن هنا**«فلا يجوز أن ينظر إلى التّكرار على أنّه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متّصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنّص الشّعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنّه وثيق الصّلة بالمعنى العام»**[2] ؛ هذا يعني أن لا ينظر إلى التّكرار على أنّه مجرّد ترديد ألفاظ وحسب،بل يجب أن ينظر إليه من حيث اتّصاله الوثيق بالمعنى العام.

فهو من الأساليب التّعبيرية التي تسهم في بناء النّص لتقوّي المعاني وتعمّق الدّلالات، فترفع بذلك من قيمة النّصوص الفنيّة لما تضفيه عليها من أبعاد دلالية وموسيقيّة مميّزة،لأنّ الصّورة المكرّرة لا تحمل الدلالة السّابقة، بل تنتج دلالات جديدة بمجرّد خضوعها لظاهرة التّكرار الذي يؤدّي رسالة خفيّة عبر التّراكم الفنّي للحرف وللكلمة وللجملة،ومن خلال هذا التّراكم الكمّي يلفت انتباه المتلقّي إلى غاية دلاليّة أرادها الشّاعر.

يمكن القول إنّ البنية التّكراريّةفي القصيدة العربيّة الحديثة أصبحت تشكّل نظاما خاصّا داخل كيانها، ويتجلّى ذلك من خلال آفاقها المعنوية، هذه الأخيرة التي تكمن في تسليط الضّوء على الوحدات اللّغوية المكرّرة، وابراز ما تحمله من دلالات ووظائف إيقاعيّة ودلاليّة وبنائيّة ...

تتشكّل ظاهرة التّكرار في ديوان **"يطوف بالأسماء"** عبر مستويات مختلفة، تبدأ هذه المستويات من الحرف وتمتدّ إلى الكلمة ومن ثمّ إلى العبارة. كما تتعدّد وتتنوّع أشكال التّكرار

[1] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص242

[2] مو سى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي -دراسة أسلوبية -، ع10، ضمن كتاب مؤتمر النقد الأدبي، جامعة اليرموك، الأردن، 1988، ص15

فيصعب حصرها، ولكن حاول البحث أن يرصد أهمّها وأوسعها انتشارا في هذا اللّيوان المتمثّلة في **تكرار البداية، تكرار النّهاية، تكرار اللّازمة، تكرار التّجاور.**

I.مفهـــــــــوم التّكـــــــــرار :(La Répétition)

يعدّ التّكرار ظاهرة فنّية، ليست وليدة القصيدة الحديثة بل عرفت عند القدامى، فقد وظّفوها في نثرهم وشعرهم، وهذا ما جعل العلماء يضعونها في دائرة دراساتهم.

تناولت المعاجم العربية منذ القدم مادة(**كرر**) في ثناياها، وقد اقتصر هذا الفصل، في هذا المقام الحديث عن المعاني ذات الصّلة بالتّكرار.

1- لغـة:

التّكرار في العرف اللّغوي من مادة (**كرر**)، فقد جاء في كتاب **العين << الكَرُّ: الحبل الغليظ الذي يُصعَد به على النخل ... والكـرُّ : الرّجوع عليه ومنه التّكرار>>**[1].

كما ورد في مختار الصحاح للرّازي: <<كرر: (الكَرُّ) بالفتح الحبل الذي يُصعَد به على النخلة، و(الكَـرَّةُ) المَرَّةُ والجمع (الكَرّاتُ) ... والكَرُّ الرجوع وبابه ردٌّ و يقال: (كَرَّه) و(كَرَّ) بنفسه يتعدّى ويلزم و(كَرّر) الشيء (تكريرا) و(تكرارًا) أيضا بفتح التاء وهو مصدر وبكسرها وهو اسم>>[2].

جاء في اللسان أيضا**<< الكَرُّ : الرجوع، يقال كَرَّه وكَرّ بنفسه، يتعدّى ولا يتعدّى، والكَـرُّ: مصدر كَـرَّ عليه يكُـرُّ كَـرًّا وكَـرورًا وتكـرارًا: عطف وكَرَّ عنه: رجع وكَـرَّ على العد ويَكُـرُّ؛ ورجل كَـرَّار ومِكَرّ، وكذلك الفرس، وكَرّر الشّيء وكركره: أعاده مرّة بعد أخـرى. والكَـرّةُ المـرّةُ، والجمع الكَـرّات. ويقال: كَـرّرتُ عليه الحديث وكركرته: إذا ردّدته عليه ... >>**[3]، نستنتج من هذا التّعريف لـ**"ابن منظور"** أنّ التّكرار كلّه بمعنى الإعادة والرّجوع.

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، مادة (كرر)

[2] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، تح: عصام فارس الحرستاني، دار عمّار، عمّان، ط9 ، 2005، ص280

[3] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، ج13، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، دت، مادة (كرر)

والتَّكـرار بفتح التّاء مصدر للفعل الثّلاثي كـرَّ ويجوز كسرها (التّاء) في التِّكرار فتكون اسما، قال أبو سعيد: قلت لأبي عمرو: وما الفرق بين تَـفعال و تِفعال؟ فقال : تِفعال: اسم وتَفعال بالفتح مصدر[1].

يقال للتّكرار التّكرير؛ فالتّـكرار والتّكرير مصدران يدلّان على مصطلح واحد، فالتّكـرار بالألف (على وزن التَّـفعال) مصدر أصله التّكرير(على وزن التّفعيل) قلبت الياء ألفا[2].

ورد في البرهان "**للزركشي**"أنّ التّكرار**<< هو مصدر: كرّر إذا ردّد وأعاد؛ هو " تَفعال، بفتح التاء؛ وليس بقياس، بخلاف التّفعيل"، وقال الكوفيّون هو مصدر " فعّل"، والألف عوض من الياء في التّفعيل، والأول ما ذهب إليه سيبويه>>**[3].

يعرّف "**الزمخشري**" التّكرار بصيغة أخرى بقوله: **<< كـرّر: انهزم عنه ثم كـرّ عليه كرورا وكـرّ عليه رمحه وفرسه كـرًّا، وكـرَّ بعدما فـرَّ و هو مِكرٌّ مِفرٌّ، كـرَّار فـرَّار،وكـرّرت عليه الحديث كـرًّا وكـرَّرت عليه تَكـراراً ، كرّر على سمعه كذا وتكـرّر عليه>>**[4].

يُستنتج مما سبق تعدّد التّعريفات اللّغوية لكلمة **(تَكرار)**، في المعاجم القواميس العربيّة القديمة ، وهذا دليل على أنّ هذه اللّفظة لها جذور أصول في لغتنا العربيّة، كما نشير من خلالها على سعة لغة العرب و شموليّتها، وتفاعلها في البناء اللّغوي والدلالي.

أجمع أصحاب هذه المعاجم على أنّ التَّكرار في اللّغة لا يخرج عن إطار الإعادة والرّجوع إلى الشّيء؛ التّرجيع والتّرديد.

---

[1] ينظر: إسماعيل بن حماد الجوهري،الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج2، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم الملايين، بيروت، ط1، 1956، ص 805

[2] ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1978، ص199

[3] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، مكتبة دار التراث، القاهرة، دط، دت، ص8- 9

[4] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة،ج2، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1998، ص 128

2- اصطلاحا:

بالرّغم من الجهود الدّائبة والأبحاث المتواليّ ة التي قام بها العلماء والباحثون من أجل تحديد مفهوم التّكرار، إلّا أنّ تعريفاتهم له ظلّت متقاربة إلى حدّ كبير، بالرغم من اختلاف نظرتهم له.

عرّفه **"ابن الأثير"** بقوله:**<<دلالة اللفّظ على المعنى مردّدا، كقولك لمن تستدعيه: (أسرع ، أسرع) فإنّ المعنى مردّد، واللفّظ واحد>>**[1]، والمقصود هنا أنّ التّكرار هو التّرديد.

ويرى **"السجلماسي"** أنّ التّكرار إعادة بالعدد أو النّوع، في قوله: **<< هو إعادة اللفّظ الواحد بالعدد أو النّوع في القول مرّتين فصاعدا>>**[2].

وقد توسّع فيه وفاق سابقيه وذلك بقوله: **<<كـرّر تكريرا، ردّده وأعاده والتّكرار (عنده) جنس عال تحته نوعان: أحدهما التكرير اللفظي ولنسمّه (مشاكلة)، والثّاني التّكرير المعنوي ولنسمّه (مناسبة) وذلك أنّه إمّا أن يعيد اللفّظ أو يعيد المعنى>>**[3]. يشير هذا القول إلى أنّ التّكرار يتشكّل من نوعين وهما التّكرار اللّفظي والتّكرار المعنوي، ممّا يدلّ على دقّة الملاحظة والكشف في السّياق البلاغي.

ورد في كتاب الإتقان في علوم القرآن أنّ**<<التّكرير هو أبلغ من التّأكيد، وهو من محاسن الفصاحة>>**[4] بمعنى أنّ التّكرار يلتقي مع التّأكيد ويعدّ من محاسن الفصاحة.

يدرج التّكرار تحت بوتقة التّأكيد، ولعلّ هذا التّعريف الذي يظهر بصورة أوضح في قوله : **<<... وله مجريان عام وهذا يتعلّق بالمعاني الإعرابيّ ة ... وخاص يتعلّق بعلوم البيان ويقال له التّكرير>>**[5].

---

[1] ضياء الدين ابن الأثيرمحمد بن نصر الله الشيباني، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 2، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، دط، دت، ص 345

[2] السجلماسي، أبي محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط1، 1981، ص119

[3] المرجع نفسه، ص 476 – 477

[4] الحافظ جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، مج3، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ،المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1988، ص 199

[5] المرجع نفسه، مج3، ص176

يعتبر **"سيبويه"** من الأوائل الذين تحدّثوا عن التّكرار في كتابه الكتاب خلال حديثه عن المواطن التي يستحسن فيها إظهار الأسماء أو إضمارها، فنراه يستحسن تكرار الأسماء إذا تكرّرت في جملة أخرى غير الجملة المذكورة فيها، واستقبح وضع الاسم الظّاهر موضع الضّمير في الجملة الواحدة[1].

أقرَّ **"ابن قتيبة"** في كتابه **(تأويل مشكل القرآن الكريم)** بأنّ التّكرار مذهب من مذاهب العرب وأنّ القرآن الكريم نزل بلسانهم وعلى مذاهبهم وهذا مبرّر لتكرار بعض الآيات فيه[2].

نجد أنّ التّكرار يعرّف تعريفا موسيقيا قائما على الوزن**<<التّكرير هو أن يأتي بثلاث أو أربع كلمات موزونات، ثمّ يختم بأخرى تكون القافيّة، إمّا على وزنهنّ أو خارجة عنهنّ مثل أن يقال: لازال عالي المنار، حامي الذّمار، عزيز الجار،(...) جديد الجدّ، وافر القسم>>**[3]؛نستشفّ من خلال هذا التّعريف أنّه يخالف التّعاريف السّابقة، التي وُجدت عند النّقّاد القدامى،فقد أراد صاحبه**-" ابن شيث القرشي"**هذا النّوع من التّكرار ما عُرف عند النّقّاد المحدثين بالتّكرار القائم على التّوازي، والدّليل على ذلك ما ورد في المثال السّابق من تكرار أوزان أبنيّة الأفعال، وهذا مايعرف بالتّوازي، الذي سنتطرّق إليه لاحقا،في الفصول القادمة.

يمكن أن نخلص من خلال استعراض مفهوم التّكرار عند عدد من النّقّاد القدامى إلى أنّ: ظاهرة التّكرار ظهرت في الدّراسات القديمة، وباتت رؤية النّقّاد القدامى لحقيقة متقاربة إلى حدّما، فهي لم تخرج منإعادة اللّفظ أو المعنى لغرض ما، كما يجدر التّنبيه والتّذكير بمفهوم التّكرار عند **"ابن شيّث القرشي"**، الذي يقوم على أساس التّوازي لأبنيّة الألفاظ.

[1] ينظر:سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، دت، ص 61

[2] ينظر:ابن قتيبة عبد الله بن مسلم الدينوري، تأويل مشكل القرآن الكريم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1981، ص 235

[3] عبد الرحيم بن شيث القرشي، معالم الكتابة ومغانم الإصابة، تح: محمد حسن شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص106

3- مفهوم التّكرار عند المحدثـــــين:

أخذ التّكرار منحى جديدا على غرار ما لاحظناه لدى القدامى؛لذلك فهو**<< شكل من أشكال الاتّساق يتطلّب إعادة عنصر معجمي أوورود مرادف له أو شبه مرادف أوعنصر مطلعا أواسما>>**[1]، فالتّكرار إذا يعدّ وسيلة من وسائل الانسجام والتّماسك النصّيين.

يعدّ**<< التّكرار هو الممثّل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبّع المفردات البديعيّة في شكلها السّطحي، ثمّ ربطها بحركة المعنى >>**[2]؛ بمعنى أنّ التّكرار يرتبط بالبنية العميقة للمعنى.

ينظر"رومان جاكبسون" إلى أنّ التّكرار مؤسّس للوظيفة الشّعرية فهو لا يجد**<<طريقة قيّاس المتتاليات سيلا للتّطبيق على اللغّة خارج الشّعرية ، ففي الشّعر فقط، و من خلال التّكرير المنظّم لوحدات متساوية، نتجت عن زمن السّلسلة المنطوقة تجربة مشابهة لتجربة الزمن الموسيقي>>** [3].

يرتبط التّكرار بالجانب الفنّي للنص فهو،كما يؤكّد **"بنيس"** أنّه**<<خصّيصة النّص الفني لا النّص الشّعري بمفرده، وتكون مقاربته في العدّ والقيّاس، كما تبيّن لنا في التّكرير العروضي لكلّ من الوقفة والوزن والقافية>>**[4]؛ وبالتّالي فالتّكرار يتعدّى إلى الوقفة والوزن والقافيّة.

اهتم النّقاد المحدثون بهذه الظّاهرة اهتماما بارزا في دراساتهم، بحسبانها إحدى الأدوات الفنيّة الأساسيّة للنّص، وتضطلع بدور هام في تشكيل موسيقاه، فالشّعر جميل في تخيّر ألفاظه، تركيب كلماته، وانسجامها بحيث تتردّد ويتكرّر بعضها، فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منتظما.

يشير التّعريف الاصطلاحيّ للتّكرار إلى أنّه تجاوز التّعريف اللغّوي؛ إذ لم يقف عند المعاودة والتّرجيع، باستثناء ما ورد عن **"ابن شيّث القرشي"**، بل أظهر أنّه ظاهرة أسلوبية تسهم في تشكيل لحمة فنّية تصل أجزاء النّص فتجعله متماسكا؛ بالتّالي فهو إحدى الوسائل الفنّية التي يستعين بها الشّاعر، لتصوير تجربته الشّعورية، وذلك لما لهذه الوسيلة الفنّية من طاقات تعبيريّة

---

[1] محمد خطابي، لسانيات النص- مدخل إلى انسجام النص-، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 134

[2] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر، ط1، 1995، ص109

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط2، 2001، ص 189، نقلا عن: Roman Jakobson,Essais de linguistique générale.op.cit.p.221.

[4] المرجع نفسه، ص190

شديدة التّأثير في المتلقّي، بما تحدثه من حركيّة في ذهنه، نتيجة إلحاح الشّاعر على لفظة بعينها أوتركيب ما.

II. مستويات التّكـــــرار:

عمد الشّاعر إلى إيراد ظاهرة التّكرار ضمن قصائده لتكون صدى وتعبيرا عن مشاعره، فقد أصبح التّكرار أحد العناصر الأساسيّة لبناء القصيدة في الشعر المعاصر، كما يمثّل أهمّ الخصائص الفنّية، التي تحقّق للنّص الشّعري شعريّته. لذلك يمكن أن يكون هذا التّكرار على مستوى الحرف أو الكلمة أو العبارة.

تجيء صور هيكل التّكرار على مستويات عديدة، لا يمكن حصرها حصرا دقيقا نتيجة لارتباطها بقدرات الشّعراء المستمرّة على الابتكار والتّجديد والتّجريب، بما يناسب طبيعة التّجربة الشّعريّة ووحدتها، حيث أنّه**« بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتّأليف، ومن ثمّ يتمّ توزيع الكلمات وترتيبها، بحيث تقيم تلك الأنساق المتكرّرة علاقات مع عناصر النّص الأخرى»**[1] حيث بإمكانه أن يثري المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة الفنّية، ذلك إن تمكّن الشّاعر من أن يسيطر عليه سيطرة تامة. وعليه فقد اقتصرت الدّراسة على الاهتمام بالمستويات الثلاثة، التي تتمثّل في الحرف فالكلمة ومن ثمّ العبارة أو الجملة.

1- التّكرار على مستوى الحرف (الصّوت) :

اهتمّ النّقاد بظاهرة التّكرار اهتماما بالغا، ويعتبر الحرف (الصّوت) أهمّ مقوّم حظي بهذا الاهتمام؛ لكونهاللّبنة الأساسيّة المكوّنة للّغة ، حيث تتجاوز الأصوات مشكلة ما يسمّى بالكلمة، ومن ثمّ بناء الجملة، ومن الجمل يولد ويتناسل النص.

يعدّ تكرار الحرف المنطلق الأول في الإيقاع المتحرّك، لأنّ تكرار أصوات معينّة تجعل القصيدة حافلة بالإيقاعات المتنوّعة، ويعكس حاجة ملحّة يحاول الشّاعر إيصالها فهو عبارة عن **«تكرير حرف مهيمن صوتيّا في بنية المقطع أو القصيدة»**[2].

لذا يعتبر الحرف حجر الزّاوية والركن الرئيس في الوحدة اللغّوية؛ اوختيّار الشّاعر لأصوات معيّنة والتّركيز عليها يكشف مدى الطّاقة التّعبيريّة، التي تتضمّنها الأصوات المهيمنة في الخطاب

[1] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية، نصر، دط، 2001، ص219

[2] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء، دط، 2001، ص 82

الشّعري. فنراه يختار صوتا دون غيره في رسم تلك الصورة، أو الكشف عن مشاعره وعواطفه، فالصّوت**« يشبه العنصر الحيّ في الخليّة ، فهو لا يكتسب حيويّته و نشاطه، إلاّ ضمن النّسيج الكلي»**[1] لاحتوائه على طاقة جماليّة وفنّية، يشكّلها الشّاعر على شاكلة متميّزة ومنفردة، تجعل النّص الشّعري مشحونا بطاقة موسيقيّة لا مثال لها.

تضمّن ديوان **"عبد الله العشي"** الموسوم بـ **"يطوف بالأسماء"** تنوّعا وتباينا في الأصوات، فهو دلالة واضحة على الطّابع الحركي المستمرالذي خيّم على نفسيّة الشّاعر بين هدوء واضطراب، أو فرح وحزن، لذا جاءت أصواته جامعة بين متناقضات، وما يتطلبّه الموقف الشّعري المعبّر عنه.

تسهم الأصوات التي تتكـرّر في النّسق الدّلالي للقصائد في إيجاد الرّوح الجماليّة للنّص؛ فالإلحاح على الصّوت المرتبط دلاليّا بسيّاقه – فالصّوت لا يدلّ منفردًا – يهيّئ الأجواء المغنّيّة لتقبّل الإيقاع وفرد النّغم على صفحات نفس الشّاعر والمتلقّي على حدّ سواء. و عليه كان لا بدّ من الوقوف على علاقة تكرار الأصوات بالمعنى والدّلالة، على اعتبار أنّه قد تنشأ ألفاظ أصواتها لا علاقة بدلالتها.

وجب دراسة بعض صفات الأصوات للوصول إلى المعنى الكلّي للخطاب الشّعري، بمساندة بقيّة المستويات **« فالأصوات اللغّوية في داخل الكلمة رموز لغويّة صوتيّة ذات دلالات معينّة»**[2].

تُصنّف الأصوات إلى صوامت **(مجهورة ومهموسة)** وصوائت، لنبرّر أهميّة تكرار الصّوت في إبراز جماليّة قصائد ديوان **"عبد الله العشي" - يطوف بالأسماء-**، وعلاقته بإنتاج المعاني، آثرت الدراسة تصنيف الصّوامت كالآتي:

[1] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، ط1، 2006 ، ص 44

[2] تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، مصر، ط1، 2001، ص 116

أ- توزيع الأصوات حسب الجهر والهمس:

وقف علماء اللّغة عند الصوت اللّغوي، وقسّموه إلى مجهور ومهموس، المبني على اهتزاز الوترين الصوتيّين **<<من حيث ذبذبة هذه الأوتار أوعدم ذبذبتها في أثناء النّطق>>**[1]، فالمعيار الأساسي لحالتي الجهر والهمس يقوم على طبيعة الوترين الصوتيّين، الأصوات التي لا يهتزّ معها الوتران الصوتيّان هي الأصوات المهموسة وهي: **<<ذلك الصّوت الذي لا يهتزّ معه الوتران الصوتيّان>>**[2] . أما الصّوت المجهور فهو **<<الصّوت الذي يتذبذب في أثناء النّطق به الوترين الصوتيّين>>**[3].

يوضّح الجدول الموالي تواتر الأصوات المهموسة والمجهورة ضمن ديوان **"يطوف بالأسماء"لـ عبد الله العشي**–وصفاتها ومخارجها الصوتيّة:

[1] كمال بشر، علم الأصوات اللغوية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص 173 – 174

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دار وهدان للطباعة والنشر، مصر، ط5، ص 20

[3] كمال بشر، علم الأصوات اللغوية، ص 74

القصيدة / الصوت		تواتـــــــــــــــره: الفارس	لبيك	يوم رافق نون الوهم	مقاطع من سيرة الفتى	بغداد	مخارجه	صفاته	النسبة المئوية للمجموع الكلي
المهموسة	ف	17	19	76	64	49	شفوي	رخو/مهموس منفتح/	
	ح	8	46	82	55	30	حلقي	رخو/مهموس منفتح/	
	ث	0	8	12	09	06	بين الأسنان	شديد/مهموس منفتح/	
	ه	6	75	157	89	27	حنجري	رخو/مهموس منفتح/	
	ش	0	16	22	22	10	شجري	رخو/مهموس منفتح/	
	خ	4	17	29	23	10	حلقي	رخو/مهموس منفتح/	
	ص	1	26	25	23	19	لثوي	رخو/مهموس	
	س	5	42	71	58	25	فوق ثنايا	رخو/مهموس منفتح/	%37.63
	ك	6	41	115	48	22	ظهر اللسان	شديد/مهموس منفتح/	
	ت	15	142	253	157	53	دلقي	شديد/مهموس منفتح	
	ق	9	37	80	52	20	لهوي	شديد/مهموس منفتح/	
	ط	0	13	38	35	13	طبقي	شديد/مهموس /مطبق	
المجهورة	ب	13	83	133	80	79	شفوي	شديد/مجهور/ منفتح	
	ج	8	26	23	37	22	شجري(غاري)	شديد/مجهور/ منفتح	
	د	5	55	80	66	116	اسناني(لثوي)	شديد/مجهور/ منفتح	%62.37
	ذ	0	04	17	17	06	بين الاسنان	رخو/مجهور/ منفتح	
	ر	11	72	154	103	46	لثوي	رخو/مجهور/	
	ز	0	07	13	10	5	فوق ثنايا اللثة	رخو/مجهور/ منفتح	
	الهمزة	10	75	199	112	43	حنجري	شديد/منفتح	
	ض	0	20	19	22	10	أصول الثنايا	شديد/مجهور/مطبق	
	ظ	01	07	10	07	02	بين الاسنان	رخو/مجهور/مطبق	
	ع	04	42	81	67	31	حلقي	رخو/مجهور/ منفتح	
	غ	01	10	29	14	43	ادنى الحلق	رخو/مجهور/ منفتح	
	ل	20	179	315	244	151	لثوي	رخو/مجهور/ منفتح	
	م	17	81	196	137	100	شفوي	مجهور/منفتح/بين الشدة والرخاوة	
	ن	01	81	198	132	58	لثوي	رخو/مجهور/ منفتح	

جدول (1) يبيّن تواتر الأصوات حسب المخارج والصّفات.

يتبيّن من خلال استقراء الجدول السّابق أنّ هناك تفاوت وتباين في تكرار الأصوات، وهذا التّباين يكمن في زيّادة تكرار بعضها وانخفاض البعض الآخر، الّذي يحدث تواؤما مع الحالات النّفسيّة التي يشعر بها الشّاعر.

ب- تكرار الأصـــوات المهموســـــة:

شكّل تكرار الحروف المهموسة في ديوان **"عبد الله العشي"** حضورًا مميّزًا وقد وظّفها الشّاعر للتّعبير عن انفعالاته ومشاعره ممّا أثرى المستوى الشّعوري، تتمثّل في اثني عشر صوتا وهي **(ت – ث – ح- خ – س – ش- ص – ط – ف – ق – ك – ه)** و الجدير بالذكر أنّ صوتي **" القاف "** و **" الطّاء "** هما مهموسان عند المحدثين و مجهوران عند القدماء[1].

اختار البحث أن يقف عند بعض الأصوات الأكثر تداولا لدى **"عبد الله العشي"**، ليبرز جماليّاته، وعلاقة ارتباطها بالمعنى العام للمنجز الشّعري.

- **تكرار صامت التّاء:**

احتلّ صوت**(التّاء)** المرتبة الأولى إذ بلغ تواتره مئتين وثلاثة وخمسين **(253)** مرّة في قصيدة **"يوم رافق نون الوهم" ****فقد اتّخذت القصيدة من هذا الحرف مادّة تشكيل إيقاع خاص، إذ نسجّل ورود هذا الصّوت ليعبّرعن مناخ الحزن،فهذا الحرف يوحي بدلالة التّوتّر والاضطراب لدى الشّاعر وهو في مرحلة الكشف عن الذّات وعن الحقيقة، عن المرأة، عن الحبّ عن الوطن يقول **"عبد الله العشي":**

طفوت على الماء،
طفت على الرمل،
مال بي الميل ...
اختلط الحلم بالملح
والحاء بالميم
.....

[1] ينظر:خالد بسندي، قراءة في الجهر والهمس بين القدماء والمحدثين، المجلة العربية، كلية دار العلوم، مصر، ص 06

.....

و حين أفقت
تفقدت ما قد رأيت
فلا كنت ثم أنا
و لا كنت أنت
تفرّق ما بيننا
و انتهت رقصة كنت فيها (....)
و كنت (....)[1]

يحمل صوت **(التّاء)** عبر هذه الأسطر الشّعريّة دلالة التّيه والضّياع والدّهشة والحيرة، كما يدلّ على جملة من التّساؤلات، وهي تساؤلات لم يجد الشّاعر إجابة نظرا للتّناقضات التي يعيشها الإنسان.

كما يطغى هذا الصّوت في قصيدة **(لبيـك)** كقوله في:

كانت بقايا الخطبة الأخيرة
تفيض من أنوارها عليّ
سكبت خمرتي، أرقتها على دمي، و أجهشت خطاي
رميت شملتي، و سرت فوق الماء، غار الماء، ...
كان الكون بين الظنّ و اليقين ،
ردّني، و عاد بي إليّ
سمعت صوته الشريف: يا عبادي
فغبت في الصّدى، و كنت ذائب الجسد
و ماؤها منسكب علي
ضممت نشرها
حتى استوى الجنبان

[1] عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، دط، 2008، ص27- 28

حثتهم على الصلاة والزكاة والصيام والعبادة

حثتهم على الجهاد والشهاده
أمرتهم بالشعر و الكتابة[1]

يشيع صوت **(التّاء)** همسا، ويوحي بأنّ الشّاعر في دوّامة المونولوجست الدّاتي، وهذا مالم يأت اعتباطا بل مؤسَّس على مقصديّة نظاليّة تولّد إحساسا شجيًّا ناعما كونه من الحروف المهموسة.

كما أنّ تكرار هذا الصّوت ينسجم والتّجربة الصّوفية التي يعيشها الشّاعر، وقد عبّر عن مظاهر الفتنة والغواية الإلهية بدوال رمزيّة استقاها من الصّفات الخاصّة بالمرأة، لأنّ المرأة في صورها الوجودية الخاصّة هي لدى الصّوفيّة قبس من النّور الإلهي**<<مثّلت المرأة رمزا مهمّا ، إن لم يكن أهمّ رمز ،في الشّعر الصّوفي على الإطلاق، ذلك أنّ المرأة في الغزل الصّوفي و الحبّ الإلهي هي رمز الذّات الإلهية>>**[2].

يضطرّ الشّاعر مع هذا الصّوت المهموس لإخراج الهواء،كأنّه آهة حبيبة ذبيحة، يتجلّى ذلك في الكلمات الآتية:**(تفيض، سرْتُ، خمرتي، عرفة، سمعتُ، ...)** فهذا الحرف يدلّ على الضّعف والرّقة والّليونة، و هو ضعف ينتاب الذّات أثناء المناجاة العليا والاستعطاف، كما يدلّ على القوّة والشدة أثناء درجة الطّهر والعفّة كقوله في: **(حثتهم، رميت، أمرتهم، ألقيت، لبيت، ...)**

-تكرار صامت (الهاء):

تواتر صوت **(الهاء)** في قصيدة **"يوم رافق نون الوهم "** مئة وثمانية وخمسين**(158)** مرّة.
يقول الشّاعر:

كم تبقى من العمر ؟؟؟
ها أنا أدنو من القبر ،
منكسرا ، متعبا ، مطفأ الحلم ، مرتجفا،

[1] الديوان، ص30- 31

[2] إبراهيم محمد منصور، الشِّعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشِّعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، طنطا، دط، دت، ص56

ذاهبا في نشيد الذهاب
.....كم حلمت بأن أستريح بحضنك حين أموت
و تغلق عيني ، و تكفنني ، و تودّعني
و تهيل علي التراب "[1]

ينتشر هذا الصّوت في هذه المقطوعة انتشارا واسعا، كما يطغى على الحروف الأخرى تقريبا، فهذا الصّوت**<< حلقي عميق يكاد يخرج من أعماق الجهاز الصّوتي، وهو نتيجة لذلك يحمل في طياته دلالة هي التّعبير عمّا يكمن في النّفس من حزن وألم و شقاء>>**[2]؛فقد جاء ليعكس حزنا عميقا،دفينا في صدر الشّاعر، وكأنّه يريد به أن يفرغ ما في وجدانه من شجن وأسى، لهذا لفت صوت**(الهاء)**نتباهه لمّا رأى فيه من انسجام مع النّغم وراحة في النّفس، وتخفيف حالة الأسى التي تهيمن على النّص، فنجده يفرغ آهاته المتتاليّ ة وزفراته الحرّة عبر ترديده لهذا الصّوت.

يلاحَظ أيضا في قصيدة**" يوم رافق نون الوهم "** صوت**(الهاء)** الذي ينتهي بمدّ، أفضى جوًّا متميّزا على أسطر المقاطع، إذ جعلتها ترتبط بالمطلق واللّامسوس،فكأنّ الشّاعر يطارد دخانا سرعان ما ينتشر في الأفق، وهذا ما ترجمته الأسطر الشّعرية الآتية:

أتعبتني اللغة
كيف أصطاد لؤلؤلها
و أطارد شاردها
كيف أجمعه من أقاصيه ...
مفردة مفردة
أتتبع أشكالها المرهقات
و أحفر في جوفها أحرفها
و غرائب أسمائها
و تضاريس أوصافها[3]

[1] **الديوان، ص 30 – 31**
[2] **ينظر: محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت، ص 158**
[3] **الديوان، ص 33 – 34**

اختار **"عبد الله العشي"** هذا الصّوت ليوحي بحرارة اللقّاء، وهو ما يلمس من خلال تنامي البؤرة الدلاليّة من مقطع لآخر في القصيدة؛ فهو يشي بمدى معاناة الشاعر التي كلّفته الكثير على مرّ رحلته المجهولة رحلة القبض على المعنى، والكشف عن الدّلالة المخبوءة وراء حجب اللغة، وهنا تكمن فتنة قصيدة الحداثة، و ممارسة ضغوطها على الشّاعر والمتلقّي في آن واحد. فاختيار **"عبدالله العشي"** لصوت **(الهاء)** ساعد بشكل كبير في نقل تلك اللحظة الحميميّة بين الشّاعر والقصيدة.

ج-تكـــــرار الأصوات المجـــــــهورة:

اعتنى **"عبد الله العشي"** إلى جانب الأصوات المهموسة بتكرار الأصوات المجهورة، وهي أقوى من المهموسة، إذ تمنع النّفس أن يجري معها عند النّطق بها لقوّتها وقوّة الاعتماد على مخرجها[1]

فالأصوات المجهورة تمثّل القوّة والوضوح، ولقّبت بالجهر لأنّ الصوت يجهر بها. وقد**<< برهن الاستقراء على أنّ نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو عشرين في المئة منه. في حين أنّ أربعة أخماس الكلام تتكوّن من أصوات مجهورة>>**[2]؛ ممّا يدلّ على ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة مقارنة بالمهموسة.

تكرار صامت (اللّام): يحتلّ صوت **(اللّام)** مكانة خاصّة في اللّغة العربيّة،وهو صامت منحرف، يؤدّي دورا بارزا، فيتّحد بالدّلالة ويضفي على السّطر الشّعري إيقاعا متميّزا.

كانت حصّة الأسد لهذا الصّوت الذي تكرّر ثلاثمئة وخمسة عشر**(315)** مرّة، في قصيدة**"يوم رافق نون الوهم "** يقول الشّاعر:

كان لي ملك
وكانت مملكه
كنت سلطانا وكانت ملكه
ثم ...
يا... كم كنت أعمى
ليتني ما سرت هذا الدرب

[1] ينظر:إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص23

[2] رابح بو حوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993، ص 57

ما امتدّت أمامي السنبلة

ها أنا ...
مثلما شئت
بأرض التيه
لا عرش ، ولا مجد ، ولا تاج
ولا ظلّ لكي أبكي تحته
وسط هذي الهاجره
عائد نحوي ربّما أنسى قليلا
أنّني كنت مليكا ذات يوم
قبل أن يسقطه هؤلاء الخونة [1]

يدلّ صوت **(اللام)** على أصل الملك، وهي متكرّرة بهده الدلالة في أغلب المواطن. فالشّاعر يحاول في هذين المقطعين البحث عن الملكيّة المفقودة من خلال تأكيده على وجوده بشرعيّة هذه الملكيّة، فقد كان له وطن لكنّه استبيح وضاع وأصبح وحيدا، فاقدا لكلّ شيء؛ لا عرش ولا مجد ولاتاج ...

يتحدّث **"عبدالله العشي"** – من خلال هذه الأسطر الشّعرية – عن حال العربي، الذي أصبح ضائعا في أرض التّيه ...

دعّم الشّاعر هذا الصّوت بموسيقى خارجيّة تمثّلت بحرف **(اللام)** الممدودة، طلبا لاستثارة مشاعر العرب والمسلمين، علّهم يهبّوا لنجدة إخوانهم في تلك الأقطار العربيّة المضطهدة، فالقتل والدمار الذي أصابهم على مرآى ومسمع من العالم، لا مبرّر لهذا التّقاعس أمام هذه الجرائم النّكراء، من طرف أولئك الخونة...

جاء هذا الصّوت المجهور الانحرافي،بما فيه من قوّة وتردّد صوتي مرتبطا بحالات الغضب والتّوتّر والرّفض المطلق لهذا الواقع المضطرب، المليء بفوضى همجيّة، كما عبّر في حالات أخرى عن

[1] الديوان، ص 21 ، 22

الامتعاض الشّديد من هذا الوضع المأساوي، ونحن نشعر بذلك الرّفض و الامتعاض عند نطق عدد كبير من اللّامات وبشكل متتال، فنشعر به نفسيّا ونحسّبه عفويّا؛ لأنّنا عند النّطق به ينحرف اللّسان إلى أحد الجانبين.

ردّد الشّاعر صوت **(اللام)**، بهذه الكثافة، في المقطع السّابق ليصوّر هذا الموقف أحسن تصوير، كما جسّد مبدأ الانحراف، الذي انجرّت جرّاءه انحراف الحقيقة إلى المجاز، تاركة في وجدان الشّاعر أملا متجدّدا في بعث الأمّة العربيّة من جديد.

تكرارصامت (النـــــون):

لقد ورد صوت **(النون)** في قصيدة**"يوم رافق نون الوهم"** مئة وثمانية وتسعين **(198)** مرّة، هذا الصّوت اللّثوي الأسناني المجهور[1]، الذي وظّفه الشّاعر في أغلب سياقات التحسّر والأسف والحزن والأنين، الذي عاشه كقوله في: **(انكسرن، انتهى، انسحب، منكسرا، أنفاسك، منهيا، منفردًا، نازفا، نبكي، تمنّيته، ..)** وهو مرتبط بمعنى الشّجن والتحسّر، فيضفي بذلك إيقاع السّطر نغما شجيا يرتبط بالحالة الوجدانية للذات المبدعة.

كما جاءت النّون المكسورة؛ تلك الكسرة التي توحي بالانكسار والتي نجدها مشبّعة بياء المتكلّم، التي تعود على الشّاعر نفسه لتدلّ على الآلام و المآسي التي أرّقته، والتي منحت القصيدة بُعدا دراميا وتفسح المجال للتأمّل أكثر. فمجيئ **/ها/** التّنبيه متبوعا بالضّمير **/ أنا/** تلازم الأنين واستمراره الذي يعاني وطأته الشّاعر، فالصّوت عند وَصْله بأصوات المد **" ألفا و ياء "** يحاكي صوت ذلك المريض العليل الذي أعياه المرض وجعله يئنّ أنينا مستمرًّا دون توقّف، فنحن نكاد نسمع ذلك الأنين عند توالي تلك النّونات منها بالياء، وهو ما تجسّد فيما يلي:

ها أنا أحتجبُ
و القوا في انكسرن،
و هذا الكلام انتهى،
حين داعبته لم يجب
فالوداع الوداع
ها أنا أنسحب

[1] ينظر:عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998، ص 52 – 53

حزنا لكأنّي ودّعت أمًّا و أب
لم تخني القصيدة معذرة
إنّما خانتني من أحب[1].

أول ما يعرف عن حرف **(النّون)** أنّه يسمّى حرف النّواح؛ لأنّه عادة ما يرتبط بالألم والأسى والبكاء وما يسبّبه، فيستخدم الشّاعر دال الفعل " **أنسحب** " الذي يحمل في بنيته صوت **(النّون)**، فهو يوحي بموسيقى حزينة تتضمّن مسحة الحزن والأنين على تغريب الشّاعر المحب عن الحبيبةالمعيّة الإلهيّة.

تكرار صامت الدّال:

كانت قصيدة **(بغداد)** هي المسرح الشّعري الذي طغت عليه نسبة صوت **(الدّال)** ، حيث بلغ تواتره مئة وستّة **(116)** مرّة.

يعدّاختيار هذا الصّوت الانفجاري الجهور كان ملائما؛ لأنّه يوحي بالصّلابة والقساوة، وهو أصلح**<<الحروف للتّعبير عن معاني الشدّة والفعاليّة المادّيّتين>>**[2].

تأمّل قول الشّاعر:

بغداد.....
الدال مفتتح اليقين
دال لدجلة ، دوحة ، دمها المراق ، دمدمة
و الدال ورد الأبجدية .....
دولة الكلمات .....
دوح الشعر .....
ميلاد اللغة[3].

[1] الديوان، ص 46
[2] عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 67
[3] الديوان، ص80

أراد **"عبد الله العشي"** من خلال حديثه عن مدينة **(بغداد)** أن يتّكئ على التّاريخ لسند مرجعي، وحاول استشعاره في بناء نصّه ليبرز مدى التحامه بالمكان، ولم تهدأ قريحته وهو يرى ما يحدث في **(بغداد)** المجد والحضارة، فعاد إلى الزّمن الأول، زمن الحلم لينسى الخيّانة والعار، لكنّه لا يملك إلّا القصائد ليرثي بها حال **(العراق)** المتحوّل، ويحاول من خلالها إعادة المجد الضّائع وإعادة مجد **(دجلة)** و**(الفرات)** في سماء العرب.

- **تكرار صامت الـــــرَّاء:**

شكّل التّكرار الصّوتي دورا هاما في إبراز القيّم الصّوتيّة للحروف، فجاء تكرار صوت **(الــرَّاء)** وبخاصة في قصيدة **"يوم رافق نون الوهم"**، إذ بلغ تكراره مئة وأربع وخمسين**(154)** مرَّة، وهو صوت يتمتّع بغزارة كثافة دلاليّة بارزة، والتي يقول فيها:

أتعبتني اللغة
أتبع أسرابها واحدا واحدا
باحثا عن صدى العبارة
أتتبع أحراسها حرسا حرسا
و أراوغها كي أروض معنى يعذبني

أتعبتني اللغة
كيف أصطاد لؤلؤها
و أطارد شاردها
كيف أجمعه من أقاصيه ...
مفردة مفردة

أتتبع أشكالها المرهقات
وأحفر في جوفها أحرفها
وغرائب أسمائها

وتضاريس أوصافها
كيف أمد الطريق إليك
أريد احتضارك في جملة واحدة
فلماذا
لم تعبت سريعا سريعا
ولم تصبري
كان جمرك متّقدا
من ترى أخمده؟[1]

سمّي هذا الصّوت- **(الرّاء)**- بالتّكراري بسبب تكرّر حركة اللّسان عند مرور الهواء[2]. فصوت **(الرّاء)** صوت غاري تكراري، ذلق مجهور متوسط[3]، ومن المخّية الدلاليّة فهناك علاقة متينة بين المتن الشّعري وهذا الحرف؛ لأنّ هذا الصّوت يلقي بظلاله على الخطاب.

استعان به **"عبد الله العشي"** كإشارة مرور تذكّر القارئ دومًا بمدى الأسى والشّجن المبثوث في هذه القصيدة، فهذه المقاطع تميل بصورة واضحة إلى التحرّك وعدم الثّبات في ضوء جدليّة التغيّر، ومن هنا فهي تفيض بدلالات الحركة المتّشحة بالتّرديد والتّتابع و التّرجيع، و هكذا تتجاوب اللغّة الشّعرية مع إيقاعات الحركة المتواترة في النص، وتتناغم مع الانفعال النّفسي السّوداوي المتأزّم وهاجس التّوتّر والقلق اللّذان يراودان الشّاعر.

تكشف هذه الأسطر الحداثية عن انسحاق الشّاعر ومعاناته المُنسيّة وحسّه المرهف ووجدانه الرّقيق، إذ رسم لنا صوت **(الرّاء)** في هذه القصيدة صورة معبّرة عن الشّقاء النّفسي والتّحسّر والأسى الذي يلازم الشّاعر. كما يهدف إلى تكرار المعاني وتثبيتها في الذّهن، فيضفي جوًّا من القلق والتّأزّم والنّزوع إلى الهول[4] بسبب طبيعته التّكرارية.

---

[1] الديوان، ص33- 34

[2] ينظر، إبراهيم أنيس، ص 109

[3] ينظر: مصطفى حركات، اللسانيات العامة وقضايا العربية، المكتبة العصرية، صيدا، ط1، 1998، ص18

[4] ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الرشيد للنشر، العراق، دط، دت، ص57

ب- الصّوائت : (voyelles)

حظيّت الأصوات اللغّوية لاسيّما الصّوائت بحظ وافر من الدّراسات في كثير من اللغّات.

عرف علماؤنا العرب الصّوائت منذ القدم، حيث يعدّ **"الخليل بن أحمد الفراهيدي"** أول من درس الأصوات العربية وأشار إلى تقسيمها في قوله:**«هي العربيّة تسعة وعشرون حرفا منها خمسة وعشرون حرفا صحاحا لها أحياز ومدارج، وأربعة أحرف جوف هوائيّة هي الواو والياء والألف والهمزة»**[1].

اعتبر **"ابن جنّي"** **«الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف والياء والواو، فكما أنّ هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث وهي الفتحة والكسرة والضّمة، فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضّمّة بعض الواو»**[2].

وافق من سبقه من العلماء بتسميّة الفتحة بالألف الصّغيرة، والكسرة بالياء الصّغيرة، والضّمّة بالواو الصّغيرة.

تتّصف هذه الصّوائت بقوّة الوضوح السّمعي إذا ما قارنّاها بالصّوامت التي يقلّ وضوحها في السّمع،كما تصنّف هذه الصّوائت إلى صوائت قصيرة وهي:كسرة وضّمّة وفتحة، وصوائت طويلة وهي: الألف الممدودة، الياء الممدودة، الواو الممدودة.

أولى علماء العربية عناية فائقة لأصوات الألف والواو والياء **(الحركات الطويلة)** سواء من النّاحية الصرفيّة أو الصّتيّة، وفي كتب التّراث العربي جهود رائدة ودراسات قيّمة في هذا الحقل.

وظّف **"عبد الله العشي"** الحركات الطّوال بشكل لافت للانتباه، والمعروف أنّ**«شعرنا الحداثي حافل بتوظيف الحركات الطوال في جمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة لا سيّما في مجال الحزن»** [3]،ويعني أنّ الشّاعر يستعين بالحركات الطوال للتّعبير عن حزنه وشجنه أكثر من فرحه.

---

[1] المرجع السابق، ص 57

[2] ابن جني أبو الفتح عثمان، سر صناعة الإعراب، ج1، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1985، ص 17

[3] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص 37

القصيدة الصوت	الفارس	لبيك	يوم رافق نون الوهم	مقاطع من سيرة الفتى	بغداد	المجموع	النسبة
و	5	6	32	31	13	87	% 5,62
ا	17	126	301	217	158	819	% 52,88
ي	7	67	460	77	32	643	%41,5

جدول (2) يبيّن تواتر الصّوائت في ديوان يطوف بالأسماء

تستغرق حروف المد **(الصّوائت)** زمنا أطول من الصّوامت عند النّطق بها، حيث تضفي جوًّا موسيقيا، وتزوّد المتلقّي ألحانا مختلفة تؤثيرات نفسيّة متنوّعة، لتخلق نوعا من الانسجام والحالة النّفسيّة للمبدع.

لعبت حروف المدّ دورًا هامّا فيها قصيدة **"يوم رافق نور الوهم"** فقد بلغ تواترها سبعمئة وثلاثة وتسعين **(793)** مرّة. كان للألف الضّيب الأكبر في هذه القصيدة، واللّافت للانتباه أنّ هذا الصّائت يبدو أنّه الصّوت الأقدر على التّعبير عن آهات الشّاعر المنبثقة من أزمة التّوتّر والاضطراب النّفسي في قوله:

طار من بين يديه
طائر الفرحة حتى
صار حبلا من مسد
غاب لم يارك صدى
غاص في أسراره
وابتعد[1]

يتكرّر الصّائت نفسه في قصيدة **"مقاطع من سيرة الفتى"** مئتين وسبعة عشر **(217)** مرّة. فكان هوالأكثر دورانا وتكرارلذلك لتمكّنه من التّعبير عن مشاعر الألم والحزن وتصويرها من

[1] الديوان، ص 41

خلال موسيقاه الممتدّة، والتي تفسح للضّغط النّفسي أن يتسرّب ويتسلّل، وينزاح من خلال امتداداتها العميقة، وهذا يتّضح أكثر من خلال قوله:

أطفأوا عينيك و استلقوا بجنب الباب
لا دمعة ، لا ومضة صوت
وتواصوا ان يعروا جسمك الشاحب
للحزن و للبرد الشتائي[1]

يوظّف **"عبد الله العشي"**، بل يكثر من استعماله لأحرف المد، ولعلّ هذا يعود إلى خصائصها الطبيعيّة التي تمتاز بالوضوح السّمعي، فتشدّ الانتباه إلى ما في النّص من معان توجب التّأمّل، لذلك نجد هذه الصّوائت تتضافر فيما بينها للتّعبير عن المعنى الذي أراد الشّاعر ترسيخه، من خلال الإمعان في الأحزان والأشجان التي عاناها واكتوى بنارها، فهو يقاسي كل أنواع الهموم وربّما يتجلّى هذا أكثر في قوله:

حولك الدم و الميتون
حولك الصحراء الصموت
جئت تحيا هنا أوتموت
واستوى ان تصبح ألّا تصبح
فقد سقط العالم
تحت أيّ جدار
تخبئين دمي عن رصاصاتهم
تحت أي جدار
زمني قمر مطفأ
وطريقي لظى وانتحار[2]

[1] الديوان، ص60
[2] الديوان، ص 58 – 59

استعان الشّاعر بالمدّ المضموم في هذه الأسطر الشّعرية الذي كانت له النّسبة الأعلى في الكثافة، ليشير بدوره إلى لوعة المنفى و الغربة، ويتجاوب مع صدى الدّلالات التي تبوح ببواطن النّفس وتكشف ما فيها من الحرقة والتألّم والمعاناة: **(ميتّون، صموت، تموت، ...)** فهذه المدود تتآزر وبشكل فعّال في نسيج الإيقاع الداخلي المتّسم بالبطء والليّونة والتوجّع.

يتمتّع الصّوت الصّائت بطاقات إيحائيّة تعكس ما بذات الشّاعر من مشاعر وإيقاعات وجدانية. فالحركات الطّوال هي عبارة عن: **<<أصوات مفتوحة تستوعب الإنسانية بأبعادها السّارة وغير السّارة>>**[1].

ساهمت هذه الحركات الطّوال بشكل كبير في إيصال مكنونات الثّراء الداخليّة إلى المتلقّين، إضافة إلى أنّها أشبعت رغبتهم في تفريغ أحاسيسهم و تجاربهم المرتبطة بذواتهم؛ فهي قادرة على منح المتلقّي إدراكات ودلالات أعمق وأكمل، هذا إلى جانب ما تتمتّع به هذه الأصوات من وظيفة موسيقيّة، حيث تترك المجال واسعًا لتنوّع النّغمة الموسيقيّة للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة، وهذا بفضل سعة إمكاناتها الصوتيّة ومرونتها[2].

وبذلك فإنّ هذه الحركات الطّوال امتداد وإشباع لقيمة الصّوت الدلاليّة، هذا فضلا عمّا تتّصف به من قوّة الإسماع.

يتّضح من خلال الجدولين **(1)**، **(2)** السّابقين مدى شيوع الصّوامت المجهورة في النّص الشّعري، وغلبتها على الأصوات المهموسة **(62,36 %** مجهورة من مجموع**4060**صوتا، **37,64 %** مهموسة من مجموع **2432**صوتا**)**، فقد عمد الشّاعر إلى المجهور الذي يتوافق مع تمرّد الذّات على الواقع ، وتطلّعها للأفضل، ممّا يتناسب وحالات الإفصاح والصّياح، كما عبّرت عن الانفعالات السّريعة والقوية؛ ممّا يدلّ على تمكّن **"عبد الله العشي"** من تطويع في بنية الكلمة بين الجهر والهمس لتتواءم وطبيعة أشعاره، فنراه يحمّل بعض الدلالات على مستوى ربط الصّوت بالقوة من حيث الجهر أو العلو، مع الموقف الذي يؤدّى فيه، أو السّياق الذي يضمّه، وإذا ربطنا الصّوت بالجانب الفيزيائي فإنّ **<<الصّوت المجهور يحمل جملة من المعطيات الفيزيائيّة التي تجعله الأقوى مقابل الصّوت المهموس>>**[3] ؛ وهذا يعني أنّ الصّوت المجهور قوي إذا ما قورن بالصّوت المهموس.

---

[1] مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص 62

[2] ينظر:مصطفى السعدني، تأويل الأسلوب –قراءة حديثة في النقد القديم-، مركز الدراسات للطباعة، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص 68

[3] سمير ستيتية، الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2003، ص 173

يستثمر **"عبدالله العشي"** الأصوات المهموسة التي تعزّز مشاعر القلق والأنين عند وَجْده، وحسرته من عدم تحقيق أمنيّ ته الكبرى، وهي وصال المعشوق. وبالتّالي فقد حمّل تكرار الهمس في النّص دلالات الانخفاض، وتوصيل الأفكار بصوت منخفض، لكنّه مسموع، وذلك كاقترانها بالانكسار وخفوت التّحدّي، كما امتازت بالرهافة والهمس، وهما صفتان تبعثان إلى جانب ذلك على التأمّل والتّقصّي والتّعمّق.

استعان الشّاعر أيضا بتكرار المدود **(الصّوائت)** التي حمّلها في نصّه الشّعري مزيدا من الامتداد والاستطالة، ذلك أنّه صفّ معاناة ذاته العاشقة وتباريحها جرّاء ابتعاده عن المحبوب، استخدام المدود لا يخلو من نبرة الأنين و التّوجّع.

يمكن القول: إنّ تكرار الصّوامت **(المجهورة والمهموسة) والصوائت**،يتشكّل وفقا للسيّاق اللّغوي من ناحيّة، والفكرة المعبّر عنها من ناحيّة أخرى، غير أنّها لا تقف عند هذا الحد، بل تمتدّ لتسهم إل حدّ كبير في تشكيل الإيقاع الصّوتي الدّاخلي.

2- التّكرار على مستوى الكلمة:

يعتبر تكرار الكلمة من الأنماط الشّائعة في الشّعر المعاصر، رغم وقوف القدماء عنده كثيرا فقد أفاضوا في الحديث عنه، فالكلمة تشكّل الركن الثّاني مباشرة بعد الصّوت في بناء النّص الشّعري وهو**«تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة»**[1]، أي أنّ هذه الكلمة المكرّرة قد تستحوذ على المقطع أو القصيدةبأكملها. حين تتكـرّر الدوال اللفّظية داخل النّسق الشّعري تحدث نوعا من الإيقاع اللّذيذ المحبّب إلى النّفس، من النّاحية النّغمية والدلاليّة في آن واحد لذلك**«يجاء بالتّكرار لمجرّد إظهار النّغم وتقويّته»**[2]؛ سُمي ذلك التّكرار الذي يراد به تقويّة النّغم بالتّكرار الترنّمي أو النّغمي، المراد به تقويّة المعاني الصّورية[3]؛ فشكّل تكرار الكلمة حضورا مميّزا في ديوان **"عبد الله العشي"**، فهو يحمّل الدوال في المتن مسؤوليّة الكشف عن نواياه ومقاصده، فيشحن بعضها بقيّم فكريّة أكثر من غيرها، لتكون مؤشّرا يعين القارئ على فهم أعمق لمضامينه ومدلولاته. و**«لعلّ أبسط ألوان التّكرار تكرار كلمة واحدة في أول كلّيت من مجموعة أبيات متتاليّة في قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر»**[4]، بالتّالي فشعرنا المعاصريستعمل تكرار الكلمة لأسباب فنيّة وإبداعيّة.

تتكرّر الكلمة لأجل بلوغغاية معيّنة، وبالتّالي لا يكون هذا التّكرار اعتباطيا، بل يهدف من ورائه الشّاعر إلى تطعيم متنه الشّعري بمعاني ودلالات ما؛ فلكلّ كلمة مكرّرة وظيفتها ودلالاتها في النّص المنجز،كما هو الحال في ديوان **"يطوف بالأسماء"**،الذي تطغى عليه دوال دون غيرها، لما تشتمل عليهمن حمولة دلاليّة.

اتّخذ الشّعر المعاصر من ظاهرة تكرار الكلمات تقانة صوتيّة تسهم في تحقيق فاعليّة الخطاب الشّعري، وتتجلّى هذه الفاعليّة في**«إنتاج الدّلالة أحيانا، وفي إنتاج الإيقاع الخالص أحيانا أخرى، ثمّ مزج الإيقاع بالدّلالة أحيانا ثلاثة»**[5].

---

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 82

[2] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب،ج2، دار جامعة الخرطوم، السودان، ط1، 1991، ص 88

[3] ينظر: المرجع نفسه، ج2، ص 89

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 231

[5] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1997، ص 404

يوظّف **"عبد الله العشي "** هذا المستوى من التّكرار مستغلّاهذه السّمة الأسلوبيّة البارزة في إحداث الفاعليّة الفنيّة، فهو لا يتوقّف فقط على ترديد اللّفظة ذاتها، وإنّما ما تؤدّيه اللّفظة المكرّرة من دور خاص في سيّاق الضّ، بغية الوصول إلى إبراز الجماليّات بتكثيفها، وهذا يعني أنّ كلّ لفظة تحمل في صميمها معنى ودلالة تختلف عن الأخرى، فذلك لإبراز فعاليّتها ضمن النّص.

يقول الشّاعر:

بغداد سيدة الحروف

بغداد...

باب البوح، بابل

بدء البداية

بلح البويب

دبيب روح الروح في الأشياء...

بلبلة البلابل

بحر البنفسج، واكتمال الأغنية

بغداد جذر الهوية

بغداد...

بغداد مفتتح اليقين

دال لدجلة ، دوحة ،دمها المراق،دمدمة

والدال ورد الأبجدية...

دولة الكلمات...

دوح الشعر...

ميلاد اللّغة

.

.

.

بغداد كانت حين تغسل جسمها

بين الفرات و دجلة...

كانت عصافير الفرات تنقط جسمها عسلا

بغداد وصف عرائنا ...
كشف المخبأ عن فضائحنا
بغداد فاجعة المحن[1]

شاع تكرار اسم **(بغداد)** بصورة كبيرة؛ تردّد حوالي ثمانية وثلاثين**(38)** مرّة، عن كونه يحمل عنوان القصيدة، فتكراره يوحي بكون**"عبد الله العشي"**بغدادي الهوى أوراسي الانتماء، لم تهدأ قريحته وهو يرى ما يحدث في **(بغداد)** المجد، فعاد إلىالزّمن الأول زمن الحلم، لينسى الخيّانة والعار، لكنّه لا يملك إلاّ القصائد ليرثي بها حال المكان المتحوّل، ويحاول من خلالها إعادة المجد الضّائع و إعادة مجد النّخلة المتطاولة في سماء العرب.

يحاول الشّاعر أن لايترك قارءه متحيّرا، يتساءل لو لم يذكر اسم **(بغداد)**، فإنّه من خلال أسطر القصيدة تكون صورة البيئة العراقيّة كأنّها ترتسم لك، كورود بعض المصطلحات: **(النهر، دجلة، الفرات،بابل،البويب، النّخيل ...)**. هذا الأخير- **النّخيل**- الذي يُذكر كلّما ذُكِر العراق لأنّه أكثر الأقطار العربيّة نخيلا حتّى أنّه كلّما أريد التّعبير عن ظاهرة كثرة الشّعراء في العراق قيل: **تحت كلّ نخلة في العراق شاعر.**

هذه الأسطر تسلبك وقارك وتختلس دمع عينيك قهرا ثمّ أنت لا تدري من أين يجيء الحزن فيها...، فقد لجأ الشّاعر إلى تكرار هذا الاسم- **(بغداد)**- لتعريف القارئ من جهة وتوسيع دلالته داخل السيّاق من جهة أخرى، وبهذا المعنى يجعل منه نقطة ارتكاز يقوم عليه المقطع منذ البداية.

تأتي فجيعة **(بغداد)** في التّسعينيّات لتفتح الجرح الذي لم يندمل بعد، فتتحوّل**(بغداد)** إلى مدينة الصّمود والعزّة عند الشّاعر الذي استحضر من خلالها التاريخ والمجد الماضي، حاضر الخيّانة برؤية شعريّة جعلته ينصهر في لحمة النّص الشّعري. ويدخل في تشكيله، ويعطيهأبعادا جماليّة لم تكن تتأتّى لولا هذا الانصهار الذي كان بين الشّعر والمكان والشّاعر.

كما أوضح **"عبد الله العشي"** أنّ **(بغداد)** تركت لوحدها للغزاة وللطّامعين الطّامحين لبناء مجد على جماجم المستضعفين من العرب والمسلمين.

[1] الديوان، ص81- 82

3- تكـــرار الجملـــــة:

يشكّل هذا المستوى من التّكرار ملمحا بارزا من ملامح الشّعر الحديث لما يؤدّيه من وظائف متعدّدة على مستوى المبنى والمعنى، فهو يسهم في استبطان رؤيا الشّاعر والإيحاء بها، وفي الوقت ذاته يعمل على تلاحم بنية النّص تماسكها؛ لأنّه يضفي عليها أشكالا هندسيّة تُسهِم في **«تحديد شكل القصيدة الخارجي، و في رسم معالم المقسّيمات الأولى لأفكارها، لا سيّما إن كانت ممتدّة، وهو بذلك يشكّل نقطة انطلاق لدى النّاقد عنه توجّهه للقصيدة بالتّحليل»**[1]، سجّل هذا التّكرار حضورا معتبراً في ديوان **"يطوف بالأسماء"**، ولعلّ مردّ ذلك أنّ هذا التّكرار يعدّ أكثر قدرة على التّعبير من مستويات التّكرار السّابقة، فالعبارة المكرّرة **«تؤدّي إلى رفع مستوى الشّعور في القصيدة إلى درجة غير عاديّة ، تغني الشّاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الدّروة العاطفيّة عنده»**[2]؛ فالعبارة المكرّرة تأتي للإفصاح عن مكنونات الشّاعر.

من النّماذج الدّالة في هذا السّياق قول الشّاعر:

لا تظني أنه يأتي غدا
لا تظني أنّه ...
من بعد غد
مات في غربته
لم يودّع أحدا
لم يودّعه أحد[3]

يلاحظ من تكرار هاتين العبارتين **" لا تظني أنّه"، "لم يودّع أحدا"** أنّ المبدع يؤكّد على أنثاه أن لا تظنّ للحظة واحدة أنّ طائر الفرحة سيأتي في الغد أوبعد غد، بل مات وحيدا ولم يودّعه أحد في غربته.

عبّر الشّاعر من خلال هذا التّكرار عن مكنونات النّفس الضّالة في متاهات الغربة الجسديّة والمنسيّة بعد ضياع الفرحة ، وفي هذا تعبير واضح عن حالة اليأس التي وصل إليها الشّاعر.

---

[1] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لبنان، ط1، 2004، ص 101

[2] عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص 298

[3] الديوان، ص 41- 42

مات من حرقته
لم يدع قبرا لكي نبكي عليه
لم يدع ملكا لدينا
أو ولد[1]

كرر الشّاعر عبارة **(لم يدع)**، ليوحي بالحالة النّفسيّة المتأزّمة لديه ويبعث في النّفس الوجع والتّحسّر وجع على الواقع، وتحسّر على المستقبل الذي مثّله ورمز إليه بطائر الفرحة، فهو ينفي عنه وجود قبر لأجل البكاء عليه أو مُلك أو ولد.

كشف تكرار العبارة **(الجملة)** عن وعي **" عبد الله العشي "** العميق بأهميّة هذا النّوع من التّكرار فضلا عن أهميّة تكرار الكلمة وتوظيفهاضمن سيّاق شعري خاص، يتّسق مع تجربة الشّاعر، وانفعالاته النّفسيّة ورؤاه الفكريّة، ممّا جعل صورة هذين المستويين من التّكرار عنده تؤدّيان وظائف أسلوبيّة متنوّعة تكشف عن رغبة الشّعر في تأكيد المعنى المكرّر، ومخاطبة وجدان المتلقّي بإيقاعات موسيقيّة فيها من قوة التّأثير والفاعليّة ما يكفي لجعله مشدودا للنّص الشّعري، ومنهمكا في اكتناه أسراره الخفيّة.

[1] الديوان، ص 42

III. أنمـــاط التّكـــــرار:

يقوم التّكرار على تكرير السّمات الشّعريّة، ومعاودتها في النّص بشكل تأنس إليه النّفس التي تتلهّف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة[1]، ممّا يدلّ على أنّ التّكرار يشكّل نسقا تعبيريّا في بنية الشّعر.

أصبح التّكرار في القصيدة الحديثة يشكّل نظاما خاصّا داخل كيان القصيدة،يقوم هذا النّظام على أسس نابعة من صميم التّجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشّكل المناسب الذي يوفّر لبنية التّكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التّأثير، من خلال حدود المكانات النّحويّة واللّغويّة، لتصبح أداة موسيقيّة دلاليّة في آن واحد. وهذا ما جعل أذهان النّقاد تنفتح على بعض الأشكال والأنماط التّكراريّة التي تمّ استخلاصها من خلال بعض الدّراسات التّطبيقية على بنية اللّغة الشّعريّة في الشّعر الحديث[2]. وسيحاول هذا البحث أن يكشف عن بعض هاته الأنماط التّكراريّة المجسّدة ضمن مجموعة من القصائد في ديوان **"يطوف بالأسماء"** للشّاعر **"عبد الله العشي"**.

1- التّكرار الاستهلالي(النّمطي):

يقوم التّكرار الاستهلالي على تكرار الشّاعر لاسم أو فعل أو حرف من حروف المعاني في مطلع كل سطر أوبعض الأسطر الشّعريّة، ويكون تكرارها بشكل متتابع أوغير متتابع[3]، ويُشتَرط أن يكون فاعلا في توجيه الدلالة الّتي يقصدها الشّاعر، وتماسك مقاطع القصيدة وذلك عن طريق ما يحقّقه من انسجام وتناسق داخل المقاطع، وإلاّ فهو زيّادة لا هدف منها ولا غرض لها[4]، فهذا التّكرار **<<يكشف عن فاعليّة قادرة على منح النّص الشّعري بنية متّسقة، إذ أنّ كلّ**

[1] ينظر:حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص81

[2] ينظر: عصام شرتح، جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2010، ص62

[3] ينظر: حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 90

[4] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 236

تكرار من هذا النّوع قادر على تجسيد الإحساس بالتّسلسل والتّتابع الشّكلي يعين إثارة التّوقع لدى السّامع ، وهذا التّوقع من شأنه أن يجعل السّمع أكثر تحفّزا لسماع الشّاعر والانتباه إليه»[1]

يتحوّل التّكرار الاستهلالي الّذي نسجّله في بداية القصيدة إلى صوت مهيمن على البنية الصّوتيّة وينتج عن ذلك التّجانس الصّوتي دلالة أو إحساسا يفرضان نفسيهما على المتلقّي.

يجد النّاظر في ديوان **" يطوف بالأسماء"** أنّ هذا النّمط التّكراري يشكّل المساحة الأكبر مما شكّلته أنماط التّكرار الأخرى، لعلّ ذلك يعود إلى اضطراب نفسيّة الشّاعر المتوتّرة، الّتي وجدت فيه البداية القويّة المكثّفة للانطلاق والتحرّر. وهذا ما نجده في قصيدة**"مقاطع من سيرة الفتى"**

هـل تلاقينا
هـل تقاسمنا معا ذاك النهار
وتحدّثنا سويا
وشردنا في بلاد الله
لا نحمل في أضلاعنا
غيّر عشب ومياه ومسافات اخضرار
هـل دخلنا جنّة الله
وتنزّهنا بها
واسترحنا من عناء كان لا يبرحنا
وتزودنا لخطانا المتعبة
بعض أسرار الحياة
لست ادري
هـل تلاقينا معا ذاك النّهار[2]

يستهلّ الشّاعر مطالع هذه الأسطر الشّعريّة بتكرار صيغة الاستفهام**(هل)**، إذ تسهم في فتح المجال الدلالي وشحنه بقوة وإيحائية تستدرج القارئ إلى إكمال القصيدة، وتدفعه إلى البحث عن

[1] موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، ص 15
[2] الديوان، ص 75 – 76

عناصر الغياب من إجابات ونواقص، كـــما أنّ<< **الاستفهام كان عاملا في تجسيد ما يمر في خبيئة الشّاعر، عبر اللغة، ومن ثمّ تقوم الإشارات اللّغوية بدورها بالإيحاء بمضمون هذه الخبيئة من أفكار ومشاعر كامنة، أي أنّ الاستفهام كان وسيلة فعّالة في خلق نسق علائقي>>**[1].

يبدو واضحا جليّا من خلال هذه الاستفهامات أنّهالا تحتاج إلى أجوبة معيّنة، لأنّها استفهامات مجازيّة تخرج لأغراضبلاغيّة تُفهَم من السّياق، كما استطاعت أن تحقّق في كلّ مرّة صورة ودلالة، تمثّل همزة وصل بين الملقي والمتلقّي، من خلال هذه الأسئلة الّتي تفسح المجال إلى الإبداع، وهذا بغية التأمّلوالتّأكيد. كما تكشف عن أوجاع أخرى لدى الشّاعر لتعكس مرارة القهر والألم الّذي اعتصر القلوب.

تمكّن الشّاعرمن التّعبير عن حالاته النّفسيّة، عبر هذا الحرف الاستفهامي المكرّر الّذي لم يرد طبعا من باب الاعتباطية، بل هو صدى للترسّبات من دهاليزه النّفسية، وتردّده سبيل يمنح الشّاعر فرصة أرحب لاستفراغ حيرته، كما يتيح للمتلقّي أو القارئ اختبار الفروض والاختيار بينها.

يدلّ أسلوب الاستفهام على انفعال الذّات واضطرابها، وتكراره عدّة مرّات في مطالع الأسطر الشّعرية يمثّل صيغة احتجاجيّة على تلك المثل العليا، كما قد يكون صورة عجز وانهزام أمام تناقضات الواقع، وهو الأرجح، لذلك يرجع بعض أسباب شيوعها إلى**<<اضطراب الرؤى واختلال المفاهيم و الإحساس بالغربة والدأب في البحث عن المثال>>**[2] فهي تساؤلات تبحث في أصل الأشياء لتسريب الشكّ إما لضرورتها أو جدواها، وهي في الوقت نفسه تحمل قلق وتوتّر الشّاعر في ظلّ الظّروف التي تحرّف كل شيء عن مقصده.

يشكّل تكرار البداية في هذا النّص المنجز صورة من صور التّرابط القائم بين الأسطر الشّعريّة بشكل يحقّق تماسكا وانسجاماإيقاعيّا ومعنويا يزيد من شدّة إحساس المتلقّي بمأساة الشّاعر وغربته رغم وجوده بين أبناء أمّته.

---

[1] **فتحي محمود رفيق أبو مراد، شعر أمل د نقل (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، إربد، دط، 2003، ص 144**

[2] **مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، ص 150**

يجعل الشّاعر من تكرار البداية مرتكزا يبرز من خلاله الوحدة الدّلالية الأساسيّة التي ينطلق منها ويعود إليها لأنها **«الرّابط الأساسي الّذي يشدّ مفاصل النّص ويجنّبه الانكسار، والتّكّك، ذلك لأنّه يتحكم بجميع الحركات الدّاخلية الّتي تؤسّس مجتمعة بنية النّص»**[1]،كما يسهم في فهم الدلالة المحوريّة لتكرار البداية، ويزيد من فهم حقيقته البنائية، لأنّ التكرار قائم على مبدإ الإلحاح، و**«الإلحاح في المتابعة يتيح للمتلقي قدرا كبيرا من النواتج الدلالية»**[2] التي تبرز ثراء بنية التّكرار وقدرتها التّأثيريّة، وطاقتها الدّلاليّة.

2- التّكـــرار الختـــامي (تكـرار النهـاية):

يعدّ هذا الضّرب من التّكرار شبيها إلى حدٍّ كبير بالتّكرار الاستهلالي، غير أنّ دوره التّأثيري يتمركز في نهاية القصيدة فهو **« يؤدّي دورا مقاربا للتكرار الاستهلالي من حيث المدى التأثيري الّذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية، غير أنّه ينحو منحى نتجيا في تكثيف إيقاع يتمركز في خاتمة القصيدة»**[3]، وبذلك فإنّ التّكرار الختامي يؤدّي وظائف دلاليّة إيقاعيّة داخل القصيدة.

لقي التّكرار الختامي اهتماما بالغا عند نقّاد الحداثة والأسلوبيّين نزول أهميّة خاصّة فهذا النّمط التّكراري **«لا ينجح في القصائد الّتي تقدّم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها، لأنّ البيت المكرّر يقوم بما يشبه عمل النّقطة في ختام عبارة ثمّ معناها، ومن ثمّة فإنّه يوقف التّسلسل وقفة قصيرة ويهيّئ لمقطع، وهذا هو سرّ نجاح هذا التّكرار في القصيدة»**[4]، وبالتّالي فإنّ التّكرار الختامي لا ينجح في القصيدة المؤلّفة من مقطع واحد، بل من عدّة مقاطع.

يسمّى هذا التّكرار بتكرار النّهاية **«لأنّ الكلمة المكرّرة تقع في نهاية الأسطر الشّعرية بشكل متتابع أو غير متتابع»**[5]؛ ممّا يدلّ على عدم اشتراط التّراتبيّة في تكرار النّهاية.

---

[1] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، دط، 1985، ص 34

[2] محمد عبد المطلب، هكذا تكلّم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1997، ص 44

[3] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، –جيل الرواد والستينات-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، ص 199 – 200

[4] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 250 – 251

[5] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، ص 89

ويتّضح من خلال هذا المقطع الّذي يقول فيه الشاعر:

فكــن صامتا ما استطعت
و كـن فائقــا ما استطعت
وجهنا واحد
والطّريق واحد
وكلانا جوى و حريق
من ترى يوصل الآخرا؟
غدنا واحـد
والمخـــاض
تعسّر، يا وطنــي
من ترى ينجب الآخرا؟[1]

اعتمد الشّاعر على تكرار لفظة **(واحـد)** ثلاث مرّات في نهاية الأسطر الشّعريّة، ممّا أضفى هذا التّكرار تناغما إيقاعيّا في سيرورة القصيدة.

فأنسن (العشي) الوطن بترابه وأشجاره وأحجاره وتاريخه، ثمّ سلك طريقة **(الحلول)** الصّوفية في التّعبير عن ذلك كلّه.

واحـــــــــد ← **الوجـــــــه.**
واحـــــــــد ← **الطّـريـــــق.**
واحـــــــــد ← **الغـــــــد.**

تحت مصباح هذا الحلول والاتّحاد يتّسع مفهوم الوطن اتّساعا هائلا، إذ لم يعد الوطـن مجـرّد تاريخ وجغرافيا، بل أصبح مكوّنا للذّات ومساهما عضويا في خلق الأنا، وأصبح واهب المفاهيم الّتي ننظر بها إلى أنفسنا وإلى العالم.

[1] **الدّيوان، ص 56 – 57**

قد يجتمع تكرار البداية في بعض النّصوص مع تكرار النّهاية، وهذا ما ورد في قولـه:

أول الكلمـــــات الوطن
أول الصبـح ضـوء الوطن
أول النبـــع مـــاء الوطن
أول الأرض عشب الوطن
أول الشعر لحـــن الوطن
أول الأفق نجـــــم الوطن
أول الزهـــر ورد الوطن[1]

إذا حاولنا أن نقدّم تفسيرا لعدد تكرار لفظة**(أول)** التي شكّلت موقعا رئيسا في مطلع أسطر القصيدة، فجاءت مكّررة على شكل متتال ومتعاقب، لتوحي بالنّغمة الحزينة المستقاة من شعور الذّات المبدعة بالضّياع، رغم استحضار صورة الوطن في: **(الكلمات، في ضوء الصبح، ماء النبع، عشب الأرض، لحن الشعر، نجم الأفق، ورد الزهر).**

عندما تسمع كلمة**(أول)**تشعر أنّ القصيدة تنبض حبّا، وتوحي فخرا واعتزازًا بهذا الوطن، ليشكّل بذلك توكيدا دلاليّا يستند إلى مناخ التّأمل والتدبّر، لكن الشّاعر يُعقِّب ليقول:

فلماذا إذن
حين يحترفون السياسة
ليغدو الوطن
آخر الأحرف الأبجدية؟! [2]

ربط الشّاعر الوطن بسلوك سماسرة السّياسة، وانحرافاتهم، وباعة الهمّ الوطنيّة والتاريخية ومن هنا جاء قوله: **حين يحترفون السياسة ...** ليُعرِب عن وجود مسافة بينه و بين الوطن الّذي

[1] **الديوان، ص 55**
[2] **الديوان، ص 55**

يحتكره هؤلاء. فالوطن إذا لم يكن الفرد يتغنّى فيه بسيّادته وحرّيته يغدو مكانا لا دلالة له، وآخر الأحرف الأبجدية كما عبّر الشّاعر.

اتّكأ الشّاعر على هذا الضّرب التّكراري **(الاستهلالي/ الختامي)** لبلورة موقف يعبّر عن تجاربه وانفعالاته، وبذلك حقّقت توافقا وانسجاما تامّين للنصّ الشعري، ممّا أفضت عليه نغما موسيقيّا متناغما مع بداية ونهاية هذه الأسطر الشّعرية؛ بالتّالي فهذا النّوع من التّكرار شكّل ظاهرة فريدة في عكس تجربة المبدع الانفعاليّة، فركّز اهتمامه على تكرار هاتين اللّفظتين **(أول/الوطن)** اللّتين جعلهما نقطتين مركزيّتين تتمحور حولهما القصيدة بأكملها.

3- تكـــــــــرار اللاّزمـــــــة:

يعدّ تكرار اللاّزمة **التّقسيم**[1] من أهم التّكرارات الّتي لجأ إليها شعراؤنا المعاصرون، فهو عبارة عن تكرار سطر شعري أو جملة شعرية عدّة مرّات، في ختام كل مقطوعة من القصيدة وذلك بغية توفير جوّ إيقاعي ودلالي[2].

ينبّه هذا النّوع التّكراري **<<القارئ على ابتداء فكرة جديدة يتفرّع عنها معنى جديد ليتضام مع غيره في الوصول إلى المعنى الكلي المقترن بالعبارة المكرّرة>>**[3]، هذه العبارة المكرّرة تعدّ حلقة وصل بين المقاطع المتتاليّة في جسد المتن الشّعري،و**<< تشكّلمفتتحا يلقي ظلاله الإيقاعيّة الدلاليّة على عالم النّص>>**[4].

يعمل تكرار اللاّزمة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعيّة واحدة، وكأنّها قالب فنّي متكامل في نسق شعريّ متناسق يجعل القارئ لها يحسّ بأنّها وحدة بنائية، ووحدة موسيقيّة ذات إيقاع واحد.

يقول الشاعر:

أيتها القصيدة

أدعوك باسم الله أن تمنحيني ساعة

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص250

[2] ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 22

[3] المرجع نفسه، ص 208

[4] المرجع نفسه ، ص 208

لكي أعيد للطريق
أيامِيَ المنكسرة

أيتها القصيدة
أشكو إليك
من بعد ما تيبّست شفاهي
و اثّاقلت خطاي
وهدّني التحديقُ
في الأيام المقفرة
وخانني الّذي أحببته
وكنت أستبقيه نجما أخضرا
لغربتي العميا
ورحلتي المتظره

لم يبق لي سواك
أشكو إليك
آلامي المخنوقة المستعرة

أيتها القصيدة
يا صرختي المنتحرة[1]

ينطلق **"عبد الله العشي"** في هذا النّص الشّعري من تكرار اللاّزمة **(أيتها القصيدة)**، ليعبّر عمّا يختلج في مكنونات الذّات المبدعة المشحونة بالتوتّر الانفعالي، كأنّ هذا التّكرار يجعل من هذه القصيدة سبيل خلاص التّي حوّلها إلى مركز شكواه وآلامه، فنجده يناجيها ويحاورها، ويتوسّل إليها، ويحاول أن يجعلها تبوح بما في داخله من عذابات، لأنّه لا يمكن لأحد سواها أن يفعل ذلك فهي تشكّل ذاتا مطابقة لذاته. لذلك نجد الشّاعر يتّجه إلى مخاطبة ملهمته القصيدة بلفظة **(أيتها)**.

[1] **الدّيوان، ص 35 – 36**

جعل الشّاعر من تكرار اللّازمة وتردّدها على مسافات متباينة مشكلة بذلك فاصلا موضوعيا، وبنائيا بين مشاهد القصيدة، فهي تفصل المشاهد الشّعرية، وتصل بينها في الوقت نفسه، فالفصل والوصل يكونان إيذانا بانتهاء مشهد شعري، والدّخول في مشهد آخر، وهذا ما يبرز خصوبة المتن الشّعري، وقدراته الامتداديّة على المستويين : الإيقاعي، والمعنوي، ويكسب القصيدة بناء معماريا له أبعاده الدراميّة وآفاقه الإيحائيّة.

اتّخذ الشّاعر هذه اللّازمة **(أيتها القصيدة)** هي العنوان نفسه، ليرسم لنا من خلالها الصورة التي تتضح جوانبها، وتعكس همومه وعذاباته وأحزانه الموجعة وصرخته المنتحرة.لذلك كان اللّجوء إلى القصيدة ملمحا يعمّق الرّؤيا الاستشرافيّة ويوحّد صوفيًا بين الشّاعر وبينها.

استخدم الشّاعر تكرار اللاّزمة في شعره بشكل غير ثابت، ولا مستقر، شأنه في ذلك حالته النّفسية المضطربة، فتراوحت اللّازمة عنده بين تكرار العبارة، وبين تكرار السّطر الشّعري، متفاوتة في عدد مرّات التّكرار.فمن هذه الأشكال الّتي أخذها تكرار اللاّزمة في ديوان**(يطوف بالأسماء) اللّازمة الطويلة**؛ تمتدّ عبر سطر شعري متكامل كقوله:

كم تبقـــى من العمر؟؟؟
ها أنا أدنو من القبر،
منكسِرا ، متعبا ، مطفأ الحلم ، مرتجفا،
ذاهبا في نشيد الذهاب.
.....كم حلمت بأن أستريح بحضنك حين أموت
و تغلق عيني أنفاسي العطرات
تغسلني و تكفنني، و تودّعني
و تهيل علي التراب

كم تبقى من العمر...
ها أنا أمضي، كما جئت، منفردا
خارجا من زمانك
منهيا في متاه الغياب
كم تبقى من العمر

يا زهرة العمر
كي تذهبي كل هذا الذهاب[1]

يمتدّ هذا النّوع من تكرار اللاّزمة عبر سطر شعري كامل؛ أي ذات بناء لغوي متعدّد ومتباين المسافات، فنجده يكرّر اللاّزمة الأولى **(كم تبقى من العمر)** بعد سبعة أسطر وبعد ثلاثة أسطر مرّة وبعد سطرين مرّة أخرى؛ هذا ليتمكّن من خلالها التّعبير والتّنفيس عمّا يجول في خاطره من حسرات و آهات و استفهامات، فيجد المتأمّل سيطرة الأسلوب الاستفهامي عليها، و هذا إن دلّ على شيء فهو يدلّ على الحيرة الشديدة الّتي ألمّت بالشاعر للمفارقة العجيبة، الّتي يراها في صورة امرأة يحلم أن يستريح بحضنها حين يموت، فالموت عند الشّاعر هو الحقيقة الماثلة أمامه، والمتجسّدة في دنوّه من القبر،ثم ينتقل ليصف لنا الخطوات الأولى نحو الانقياد إلى الموت **(تغسلني، تكفنني، تودعني، تهيل علي التراب)**، ثم نراه يتفنّن في كيفيّة وضع اللاّزمة- **(كم تبقى من العمر ...)**في مكانها المناسب ليتأكّد من اقتراب الذات الشّاعرة من الموت وجدانيا ، فيخلق حوارا بينه وبين زهرة العمر، هذه الأخيرة المجهولة الهوية، فتتداخل بذلك الذّات بالموضوع والمعقول باللاّمعقول ...، وهذا يعتبر من الأنساق الصّوفية التي دخلت الشّعر الحديث وساهمت في تشكيل جماليّات القصيدة الحداثيّة: فكلّ من الشّاعر والمتصوّف يشتركان في حقائق كثيرة، أو مواضيع عديدة منها فكرة الموت. فكلاهما يمجّد الموت ويعدّها بداية لحياة خالدة

استطاع الشّاعر أن يحدث تغييرا في بنية المكرّر، بما يحقّق تجديدا في الدّلالة، دون الإحساس بالملل والرّتابة الذي يمكن أن يتسلّل إلى ذهن المتلقّيعند استقباله لهذه النمطيّة ، لذلك نجد **"عبد الله العشي"**خرج نوعا ما عن الرّتابة التّكرارية للاّزمة، فأحدث تغييرا على العبارة المكرّرة،ذلك لأنّه من**<<الوسائل الّتي تساعد على تكرار التّقسيم وتنقده من الرّتابة أن يدخل الشّاعر تغييرا طفيفا على العبارة المكرّرة في كل مرّة يستعمل فيها وبذلك يعطي القارئ هزّة ومفاجأة>>**[2]

[1] الديوان ، ص 32
[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 251

يقول الشّاعر في هذا الصّدد:

وجهنا واحد
و الطريق
واحد ... و كلانا جوى و حريق
من ترى يوصل الآخرا؟
كلانا واحد
تعسر ياوطني
من ترى ينجب الآخرا؟[1]

أحدث الشّاعر بتغييره الطّفيف على تكرار اللّازمة متعة في وجدان المتلقّي الذي يدعى **باللاّزمة المائعة** وهو غالبا ما **« يتوقّع توقّعا غير واع أن يجده كما مرَّ به تماما ولذلك يحسّ برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطريق قد اختلف، وأنّ الشاعر يقدّم له في حدود ما سبق أن قرأه لونا جديدا»**[2].

يبدو لنا الشّاعر من خلال هذه اللّازمة التّكرارية أنّه حزين مترع بالآلام والآمال، إنّها آلام الواقع المعيش، وفي الوقتنفسه تحمل آمالا حيّة لغدٍ جديد، وهذا ما عبّر عنه بولادة خيل جديدة يمتطيها مع وطنه.

توصّلت الدّراسة، من خلال ما تقدّم ذكره أنّ تكرارااللّازمة تقنيّة هامّة، تسعى إلى ترتيب عناصر المتن الشّعري، وذلك بمنحه شكلا معمارا هندسيّا متماسكا ومنسجما، خاصّة وأنّها في كلّ مرّة تأتي حُبْلى بدلالات جديدة ومغايرة، و إن كانت عناصرها واحدة، وهذا التّباين للعناصر الشّعرية هو الذي يحفظ للقصيدة كينونتها، ويكشف عن رؤى الشّاعر المختلفة.

[1] الديوان، ص56- 57
[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 252

4-تكـــــــــــرار التّجـــــــــــاور:

يتّضح هذا النّمط التّكراري من خلال التّسمية، وفيها تتكرّر لفظة بعينها أمام أخرى لتجسّد رأيا أو فكرة، لذا **<< فالتجّاور بين الألفاظ المكرّرة، أي أنّ النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو التقريرية>>**[1].

نجد هذا النّوع في:

رميت ما رميت من حصى
حتى استبان لي الضحى
نحرت شكي
و عدت، عاد لي يقيني[2]

يظهر هذا النّوع بتكرار الفعلين **(رميت، عدت)** الّذ ي يدلّ على أنّ الأمر شديد الأثر، وليس بالأمر الهيّن، فلو جاء هذان الفعلان غير مكرّرين لما كانت وطأتها أشد وأعمق أثر، عليه فإنّ هذا التّكرار **(التّجاوري)** خدم الصّورة صوتيا بتظافر حروفه التي خلقت جوّا موسيقياّ مناسبا لحالة الشّاعر النّفسية، أمّا دلاليّ ا فقد جاء دالا على استمرار الحالة، وكيفيّة وصوله إلى اليقين وبرّ الأم.

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 93
[2] الديوان، ص 17

IV. وظائــف التّكـــــــرار:

يعتبر التّكرار من الطّرائق المتيّزية الّتي حظيّ ت باهتمام الشّعراء الحداثيين ،باعتباره مكوّنا هاما من مكوّنات دراسة المفردة الشّعرية، لما تضيفه من ثراء للنّص، وتتويجه بتعدّدة الدلالات تنوّعها بشكل معبّر عن التّجربة الشعرية وقيمها. فالتّكرار يعدّ بؤرة فاعلة في النّسيج التّركيبي للمنجز الشّعري.

يظهر التّكرار بأشكال وصور متعدّدة، يحمّله الشّاعر مهمّة جديدة في التّعبير تمنح من خلاله القصيدة أبعادًا جماليّ ة إيحائيّ ة ترفع من قيمتها في ميزان النّقد الأدبي.

لا يخرج التّكرار إذا عن تلازمالوظيفتين الدلاليّ ة والإيقاعية، هما الوظيفتان اللّتان ظهرتا بجلاء في توظيف التّكرار في القصيدة الحديثة والمعاصرة لأنّ **«قيمة كل عنصر (مكرّر) بنائيا، تكمن على وجه التّحديد، في كيفيّة اندماجه، وتصاعده إلى ما يليه، لذلك تكتسب بعض الصّيغ أهمية خاصة من خلال تكرارها، إذ يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع رتيب، بل هو إمعان في تكوين التّشكيل التّصويري للقصيدة، و إدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب»**[1]؛ وهذا يعني ما تكتسبهبعض الصّيّغ منأهميّ ة وذلك من خلال تكريرها.

يوظّف الشّاعر التّكرار للإفصاح والإبلاغ عن حالات الشّعور التي تختلج وجدانه،وتجول بخاطره،ومنه نستشفّ مدى ارتباط ظاهرةتّكرار بالبواعث النّفسيّ ة والإيقاعية والدّلاليّ ة التي يرمي إليها الشّاعر، ومن ثمّ تهدف هذه الدّراسة إلى إبراز أهم وظائف التّكرير. من أهمّها: الوظيفة الإيقاعيّ ة و الإيحائيّ ة والتّأكيديّة.

1- الوظيفـــــة الإيقاعيـــــة:

يحقّق التّكرار انسجاما موسيقيا خاصّا،ذلك لأنّه يعدّ أحد ركائز الإيقاع الدّاخلي وأحد لبنات البناء الفنّي للقصيدة، لذا تجدر الإشارة إلى أنّ الجانب الإيقاعي في الشّعر قائم على التّكرار،

فقد عرّف الإيقاع على أساس تكرار التّفعيلات، فيكون بذلك عبارة عن تردّد وحدة نغميّ ة على مسافات زمنيّ ة متساويّة، وهذه الوحدة في الشّعر العربي هي التّفعيلة، فقدقدّم اللّسانيّ ون

[1] صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، د ت، ص 275

تعريفا آخر من منطلق**<<أنّه الإعادة المنتظمة داخل السّلسلة داخل السّلسلة المنطوقة، لإحساسات سمعيّة متماثلة تكوّنها مختلف العناصر النّغميّة>>**[1]؛ يتّضح ممّا سبق أنّ الإيقاع يقوم على مبدإ التّكرار المبني على الانتظام والتّناغم.

تعدّ ظاهرة التّكرار من الظواهر الصوتيّة التي يمكن أن تؤدّي دورا بالغ الأهميّة في تعميق الإيقاع الصّوتي فكلّ**<<تكرار مهما يكن نوعه تستفيد منه زيادة النّغم و تقوية الجرس>>**[2]، فالتّكرار أهم بنية تحرّكت عليها القصيدة العربيّة المعاصرة، لمالها من طاقات تعبيريّة إيقاعيّة، فكانت حاجة الشّاعر المعاصر إلى تنويع إيقاعاته تماشيا مع حالاته الشّعورية وتعدّد تجاربه الشّعرية، فقد أفاد من تقنيّة التّكرار،التي تؤدّي إلى تولّد الإيقاع من خلال تناسب الأصوات أوالألفاظ أوالعبارات، وهو**<<في حدّ ذاته وسيلة من الوسائل السحرية، التي تعتمد على تأثير الكلمة المكرّرة في إحداث نتيجة معيّنة في العمل الشعري>>**[3]. وهذا ما نجده في قوله:

أول الكلمات الوطن
أول الصبح ضوء الوطن
أول النبع ماء الوطن
أول الأرض عشب الوطن
أول الشعر لحن الوطن
أول الأفق نجم الوطن
أول الزهر ورد الوطن[4]

شكّل التّكرار المثير لكلمة **(الوطن)** توافقا صوتيّا، ممّا أضفى إيقاعا موسقيا داخليا زادت من جاذبيّته، يضاف إلى أنّ تكرارها سبع مرّات بشكل متلاحق يوحي ببعد دلالي لهذه الكلمة، فبدت عنصرا ملحّا في ذهن الشّاعر من جهة، وإثارة شعور المتلقّي من جهة أخرى، وهذا لا يتأتّى للشّاعر إلاّ بالموسيقى، التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجيّة النّاتجة عن الوزن الشّعري، وأنظمة تشكيل

[1] توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984، ص63
[2] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2 ، ص 548
[3] علي البطل، الصورة في الشعر العربي المعاصر حتى آخر القرن الثاني هجري، دراسة في أصولها وتطوراتها، دار الأندلس للطباعة والنشر، د ط، 1981 ، ص 218
[4] الديوان، ص55

القوافي، مع الموسيقى الدّاخلية المنبثقة من إيحائيّة الاختيار المشكّل للدّوال التعبيريّة، فقد جاءت هذه الأسطر وفق بحر المتدارك، وهو بحر معروف بـ **«ضجيجه الصّاخب فهو أشبه ما يكون بوصف جيش أو وقع مطر أو ملاح، وهو يصلح أكثر ما يصلح للحركة الرّاقصة والنّغمة السّريعة، ولهذا استخدمه كثير من الشّعراء في العصر الحديث، وذلك نظرا لخفّته وسرعته وتلاحق أنغامه، وكلّ هذا جعله يصلح لأغراض معيّنة كما أنّ هذه السّرعة التي اشتهر بها البحر المتدارك (الخبب) والتي بسببها سمّي بركض الخيل جعلته ملائما لسرعة إيقاع هذا العصر، وهي أيضا انعكاس لشدّة الانفعال وتأجّج العاطفة وتوقّدها »**[1]

بالتّالي فقد استطاع هذا البحر، بتفعيلاته المتماثلة**(فاعلن فاعلن فاعلن)** أن يترجم ما يشعر به الشّاعر من حسرة وألم، كما أسهم هذا البحر وقافيته في إثراء الإيقاع بنقرات متّحدة تلحّ على المعنى التصويري الذي شكّل القصيدة.

اتّخذ حرف الرّوي وهو حرف النّون المجهورة، ولا يخفى وضوح الأصوات المجهورة في السّمع،و**"عبد الله العشي"** هنا حرص على أن يكون إيقاع القافية واضحا مميّزا في أذن المتلقّي، وهو بذلك يتّفق مع أغلب الشّعراء المعاصرين الذين يعتمدون على الأصوات المجهورة ويتّخذونها رويا في الأبيات الشّعرية لنصوصهم.[2]

2- الوظيفـــــة الإيحائيّـــــة الجماليّـــــة:

ينحو التّكرار في القصيدة العربيّة المعاصرة منحى جديدا ومخالفا لما كان عليه في السّابق، فنجده قائما على الإيحاء والرمز والأسطورة، لذلك فالشّعراء المعاصرون يتّخذون من التّكرار قناعا يتقنّعون به للتّعبير عمّا يختلج في وجدانهم ، فالتّكرار يقوم**« بوظيفة إيحائية بارزة وتتعدّد أشكاله وصوره بتعدّد الهدف الإيحائي الذي ينوطه الشّاعر به، وتتراوح هذه الأشكال ما بين التّكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة، وبين أشكال أخرى أكثر تركيبا وتعقيدا يتصرّف فيها الشّاعر بحيث تغدو أقوى إيحاء»**[3]**؛** ممّا يدلّ على أنّ الإيحاء يتناسب تناسبا طرديّا معأشكال التّكرار المختلفة.

[1] **محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008، ص147**

[2] **ينظر: المرجع نفسه، ص 264**

[3] **علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة،مكتبة الآداب، القاهرة، ط4، 2002، ص 61**

جاءت ظاهرة التّكرار في شعر **"عبد الله العشي"** لخدمة رؤيته في إيصال رسالته للمتلقّي، ومنح شعره طاقة تعبيريّة وإيحائية ذات صلة بتجربته الشّعرية، إذ يتشكّل التّكرار وفق أبعاد نفسيّة وفكرية تنبع من عالم الشّاعر ورؤاه الفكريّة.

ليس بإمكان الشّاعر المعاصر –والحالة هذه– غير التّجديد، والتجديد المستمر لأدواته وأساليبه، لأنّه بإمكانه التّعبير بطرق وأساليب وجدت واستخدمت في ظروف اجتماعيّة نفسيّة وحضارية مغايرة - تماما- لما يشهده اليوم ويتفاعل معه، فهو كالمحارب يحمل هذا التّراث نحو المستقبل، وقد يُحَرق وهو يرحل، وبعض أسلحته وأدواته، لكي يصنع أسلحة وأدوات جديدة بدلا منها، تتناسب مع أجواء العالم الجديد؛ من أهمّها التّكرار، الذي أصبح ظاهرة معنويّتكمن أهميّتها فيما يتضمّنه المكرّر من دلالات إيحائية قصد إليها الشّاعر.

استطاع **"عبد الله العشي"** أن يحلّل شعره **(ديوانه)** بطاقات دلاليّة وشعورية رمزيّة لإيصال فكرته للقارئ، فالشّاعر **«يوظّف الرمز الأسطوري للتّعبير عن تجربة معاصرة، تقرأ القصيدة فإذا هي أسطورة تتّخذ لها مضمونا جديدا يفرضه السّياق العام و تعبّر عن تجربة الشّاعر الذي يتقمّص الشخصية أو يتناول الحدث ليعبّر من خلالها تعبيرا من خلال أحدهما تعبيرا غير مباشر عن إحساسه»**[1]؛ فالأسطورة يوظّفها الشّاعر للتّعبير غير المباشر عما يختلج وجدانه.

يقول **"عبد الله العشي"** في قصيدة **"الفارس"**:

في غدير الظلام
فافتحوا للفتى سرّ أسراركم
وافتحوا للعريس
باب أيامكم
واخرجوا من رماد الرماد
ومن عتمة الكهف
اخرجوا للدليل
إنّه مقبل،مقبل
قاتلا أو قتيل

[1] خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص 112

حين يفتح أبوابه العالم[1]

ركّز الشّاعر كلمة الرّماد، ليحمّلها طاقة إيحائيّة، فاستغلّ لأجل ذلك أسطورة الفنيق الذي ينبعث من التهاب رماده، فالمعروف عن هذا الطّائر أنّه**«طائر مديد العمر بعد مئات السّنين يحترق في عشّه ويصبح رمادا ثمّ يولد من جديد، وهكذا في دورة أبديّة، والفنيكس رمز الأبديّة»**[2].

استثمر الشّاعر هذه الأسطورة في بناء قصيدته، استنادا إلى ظروف مجتمعه وخصوصيته، وقد وجد في توظيفه لها مجالا رحبا يعبّر من خلاله عمّا يجتاحه من مكونات ومكبوتات، فما كان منه إلا أن يستعين برموز أسطورية تمثّل فيها بصيص الأمل، وحاكى بها وضعه المعاش، نظرا لتوافق هذه الرموز مع جدلية الموت والانبعاث التي أرهقت كاهل الشعراء؛ كما ساهمت في ثراء بنية القصيدة وأكسبتها حضورا وديمومة.

يلاحظ في هذه التّجربة الشّعرية أنَّ الكلمة المفتاح هي **"الفارس"**، فهي الكلمة التي تدور حولها القصيدة، ولا يخالجنا شك أنَّ **"عبد الله العشي"**، في هذه القصيدة يسبح في أثير اللغّة الكونيّة التي تخاطب إنسان الجزائر وفارسها المنتظر، بل وإنسانية الإنسان، بلغة الإيحاء والرمز الأسطوري اللّذان يعطيان للشّعر صوته القوي، فالأسطورة تعدّ سليلة الشّعر، لأن منابتهما واحدة إذ أنَّ**«الأسطورة توأم الشّعر، فعودة الشّعر إليها إنما هو حنين الشّعر لتراب طفولته، والأسطورة إذ تحتضنها القصيدة فهي تتحوّل في بنيتها إلى طاقة خالقة للأداء الشّعري»**[3].

أدرك الشّاعر حينئذ أنّ الأسطورة أهميّة بالغة في تعميق تجربته الشّعرية ومدّ الجسور المعرفيّة والدّلاليّة بين الحقب الإنسانيّة جمعاء لانتزاع جلّة القول وتقنيّة فيّة**«تسعف الشّاعر على الرّبط بين الماضي والحاضر والتّوحيد بين التّجربة الذّاتية والتّجربة الاجتماعيّة وتنقل القصيدة من الغنائيّة المحضة وتفتح آفاقا لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة في أشكال التّركيب والبناء»**[4].

تمكّن الشّاعر من تطويع الأسطورة بمرجعيّتها ومناهلها مع المواقف الشّعريّة، عبر هذا التّكرار الإيحائي، الذي استطاع أن يوحي للآخرين بمضمون معيّن، يؤكّده من خلال تكراره، فيساعده على

---

[1] الديوان، ص6

[2] ماكس شابيرو رودا هندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عودا، دار علاء الدين، دمشق، دط، دت، ص209

[3] المرجع نفسه، ص209

[4] رجاء عيد، لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي المعاصر-، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2003، ص369

طبع هذه الصّورة في الأذهان،ولفت الأنظار إلى ضرورة تأويل وتقليب معاني الألفاظ المكّررة على وجوه عدّة لضمان الحصول على ما أراده المبدع، لذلك يقوم التّكرار بدور المولّد للصّورة الشّعريّة وذلك عن طريق ما يحّمله للمكّرر من دلالات وإيحاءات جديدة في كلّ مرّة.

3-الوظيفـــة التأكيديـــة الدّلاليـة:

يشكّل التّكرار نسقا تعبيريّا في بنية الشّعر التي تقوم على تكرير السّمات الشّعرية في النّص بشكل تأنس إليه النفس فهو يؤدي **<<رسالة دلاليّة غير صريحة ، رسالة لا تحملها الأبيات مباشرة، و لا تؤدّيها مفردة بعينها، فالتّكرار يقوم بدوره الدّلالي عبر التّراكم الكمّي للكلمة أوالجملة أوالحرف، وعبر الإلحاح على هذا الموضع أو ذاك ينبّه المتلقي إلى غاية دلاليّة أرادها وارتأى تأديتّها عبر التّكرار>>**[1] فكلّما كان هناك تراكما كمّيا من خلال تكرار الحرف الكلمة أوالجملة تولّدت هناك دلالة معيّنة يريد بها الشّاعر استقطاب المتلقّي للولوج إلى عالمه الشّعري.

يوظّف الشّاعر التّكرار عبر مستوياته الثّلاثة سواء على مستوى الحرف أوالكلمة أوالجملة لتأدّيغاية دلاليّة، يهدف الشّاعر إلى تأديتّها و إبرازها للتّعبير عن مشاعره وأحاسيسه، هادفا من ذلك إثارة التّوقّع لدى المتلقّي.

استطاع **"عبد الله العشي"** من خلال قصائد الدّيوان أن يطوّع تكرار بعض الكلمات لآداء الوظيفة الدلاليّة، فاسحة المجال أمام المتلقّي للغوص فيها والبحث عن دلالاتها، فينقلها من محيطها القاموسي الجامد إلى وسط حيوي؛ يمنح لها إلى جانب دلالاتها المعجميّة دلالات أخرى ممّا يضفي عليها أبعادًا فنيّة ودلاليّة أكثر غِنًى وأبعد أُفقًا، وأشدّ عمقا ف**<<النّص الشّعري هو الفضاء الذي تقوم فيه دلالة اللّفظ، ويضع فيه المعنى بما يعنيه من توحّد لصالح التّعدّد والتّنوّع والغموض>>**[2]، وبالتّالي فإنّ النّص هو موطن الدّلالات المختلفة، من خلال تضافر بناه المختلفة.

يمكن أن نضع أيدينا على بعض الأمثلة، التي تدخل في إطار آداء بعض المكرورات للوظيفة الدلاليّة.

يقول الشّاعر:

بغداد معربة..
بغداد ماضية و مقبلة...
وباقية بقاء الميم في جسد الكلام
بغداد حالتنا...

---

[1] كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، دط، 2006، ص 304

[2] جمال حضري، ظاهرة الانزياح في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر، ط1 ، 2005، ص 334

ومستثنى هزائمنا...
بغداد جمع "مفرد" سالم
بغداد لؤلؤة المواسم في حقول الغيم
أو بردالخيام..
قمر يمام

بغداد...
ألف على الف ومؤتلفة
بغداد مختلفة
ألفاتهاممدودة...
.
.
.
بغداد مفردة[1]

تكرّرت كلمة **(بغداد)** تكرارا مكثّفا في الأسطر الشّعرية السابقة شكّل بناء دراميا أسهم إلى حدّ بعيد في التّعبير عن الحالة النّفسية التي يعيشها الشّاعر ضمن نسق إيقاعي موحّد، فـ **(بغداد)** هنا تحمل في كلّ مرّة دلالة تختلف عن دلالتها الأصليّة ، فهي لم تعد عنوانا للمستقبل المشرق المضيء،بل أصبحت تحمل بعدا آخر يعبّر عمّا آلت إليه الأمّة العربيّة من ضعف وذل وهوان، فهذه الكلمة تعكس حالة اليأس التي وصل إليها الشّاعر، لذلك نجده يعتذر ويتأسّف عمّا فعله اللّصوص ببغداد وكيف حوّلتنا إلى أحذية إمّعة تبّع.

تشكّل مدينة **(بغداد)**عنصرا نواتيّا داخل بنية النّص، وتتماهى ذات الشّاعر مع المكان من خلال هذا التّكرار، وتحضر في بعدها التّاريخي، كما يضفي أهمّيّة دلاليّة المكّرر، فهو**«الخاصيّة لغويّة، أضحت في الشّعر المعاصر عاطفة مشحونةبالأيحاء والتّوتّر في نسقها العلائقي الذي يوفّره السّياق الشّعري، أمّا على المستوى الدّلالي والنّفسي فيؤدّي التّكرار وظيفة تعبيريّة وإيحائيّة في**

[1] الديوان، ص82- 83

النّص من خلال سيطرة فكرة العنصر المكرّر على فكر الشّاعر»[1]؛وهدا يدلّ على الدور الدي يلعبه التّكرار من تعبير وإيحاء.

استطاع **"عبد الله العشي"** بتكراره لهذه اللفّظة **(بغداد)** أن يجسّد من خلالها ملامح العصر الذي قتل أحلامه وآماله وأحلام وآمال كلّ إنسان ينتظر حياة مستقرّة هادئة. فعصرنا اختلّت فيه القيّم والمبادئ، فـ **(بغداد)** أصابها الصّمت والإعياء ولم تعد قادرة على تحقيق طموحاتها، فظهرت بائسة حزينة تعكس حالة الشّاعر والضّمير العربي الّتي وصل إليها من انكسار وهزيمة.

يعبّر تكرار كلمة **(بغداد)** عن رؤيا الشّاعر لحقيقة هذه الأمّة الّتي تبدّلت أحوالها، فهي أمّة تعاني من الفراغ والذل والغربة والضّياع والخيبّ انة ... إلخ، لهذا عمد الشّاعر إلى تكرارها لنقطة تتجمّع حولها المعاني المختلفة الّتي أراد أن يصف أبناء الأمّة بها.

كشفت هذه الدّراسة عن الجانب الوظيفي للتّكرار ضمن السّياق الّذي يرد فيه؛ لأنّ التّكرار ظاهرة لغويّة يستدعيها السّياق النّفسي والجمالي لتؤدّي وظيفة جديدة في القصيدة، لا لملء فراغ وزني أو تعداد سطري يبغيه الشّاعر، بل ليجعل هذه الظّاهرة الأسلوبية أداة قادرة على التّعبير عمّا يجول بخاطره وذهنه، وتصوير همومه وعذاباته التي تنتابه وتسيطر عليه، وعليه تحوّل التّكرار في ديوان **"عبد الله العشي"** إلى أسلوب فنّي يقوم بوظائف إيقاعيّ ة وإيحائيّ ة ودلاليّ ة.

يمكن أن يشير هذا الفصل، وفي ضوء ما تقدّم أنّ التّكرار شكّل تقنّ ة بارزة في ديوان **"عبد الله العشي" "يطوف بالأسماء"**، حيث تمكّن من تطويع هذه التّقنية لخدمة بناء صرح قصائده، من أجل إنتاج الدلالة، كما أنّه أتى به على وفق ما يطرحه الموقف والتّجربة الانفعاليّ ة التي يعيشها المبدع، ممّا تفرض عليه تكرارا هنا أو هناك وبصورة أكثر أو أقل، وما استدلّ به هذا الفصل من قصائد خير دليل على ذلك، بالإضافة إلى ذلك عزّز التّكرار من البنية الإيقاعيّ ة للنّص الشّعري، إذ عمل على تقويّة رنين اللفّظ في القصيدة، رافقت هذه الظّاهرة الإيقاعيّة الداخليّ ة، تجربة الشّاعر الشّعرية، المضيئة في عالم المجهول الكشف والخروج عن المألوف، فكان تكرار الأصوات **(الصّوامت، الصّوائت)** بمثابة صرخات وآهات معبّرة عن روح الشّاعر.

[1] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات الشعر الحداثي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007، ص167

وظّف الشّاعر ظاهرة التّكرار بأنماطه المختلفة، كما استحدث نظما تكراريّة جديدة **-(التّكرار الاستهلالي/الختامي)-** تماشت مع ثقافته المتنوّعة وثراء تجربته في تماسك معظم قصائد الديوان، وتواصلها إذ عملت هذه الأنماط على نموّ الحركة دلاليّا من مقطع لآخر، فشكّلت بؤرة رئيسة تعزّز التّواصل بين المبدِع والمتلقّي.

أسهم التّكرار في تحميل بعض الدّوال قيما إيحائيّة ودلاليّة وإيقاعيّة أسهمت في تلوين حياة النّص بألوان الطّيف الجميل.

الفصـــــل الثّاني:

التّوازي

I. مفهــومه

II. أهميّتــه

III. بين التــّوازي والتّكـرار

IV. أشكال التّـوازي

تتشكّل اللّغة الشّعريّة بأساليب متنوّعة تتباين من نصّ لآخر، ولأنّ الشّعر يقوم على التّفاعيل المتشابهة التي ينظّم وفقها، فكثيرا ما تتردّد بنية التّوازي في القصائد الشّعريّة، وذلك نظرا لدورها الأساسي والمهم في تفعيل الجانب الإيقاعي/البنائي والدلالي في النّص، باعتبار أنّ التّوازي عنصر تنظيمي، ينتج بوساطة الانسجام والاتّساق بين البناء الصّوتي والتّركيبي والدلالي، كما يهيّئ التوازي أيضا فرصة لتنامي النّص، من خلال إضافة عناصر جديدة قادرة على إنشاء تيّار دلالي متدفّق في ذهن المتلقّي.

I مفهـــــوم التّـــــــوازي: (Parallélisme)

دأب الشّعراء منذ القديم على توظيف بعض الأساليب، التي تسهم في زيادة الجمال والقوة لنصوصهم الشّعريّة، وقد كان من أبرز ما نال الحظوة عندهم ظاهرة التّوازي التي كثرت تعريفاته، وتعدّدت تسميّاته بين النّقاد، فكان لكلّ فريق منهم تفسيره الذي تمليه عليه رؤيته. لذلك ستحاول الدراسة أن تتقصّى المفهوم الدّقيق للتّوازي انطلاقا من معناه اللّغوي.

I. لغـــــة:

لم يذكر اللّغويّون العرب القدامى معنى لمصطلح **(التّوازي)** فقد جاء: لمادة **(وزي)** في المعاجم العربيّة معانٍ متعدّدة منها ما يدلّ على تجُّمع في شيء واكتناز، يقال للحمار المجتمع الخلق: **وزّى**، وللرّجل القصير: **وزّى**، و**المستوزي** المنتصب المرتفع، و**أوزى** ظهره إلى الحائط أسنده، و**وزي** فلان الأمر غاضه، و**الوزي** الطّيور و**الموازاة المقابلة والمواجهة.**[1]

والذي يهمّنا من هذه المعاني المقابلة والمواجهة. قال **(أبو البحتري)**:**<<فوازينا العدو وصافيناهم والموازاة المقابلة والمواجهة، قال: والأصل فيه الهمزة يقال آزيْته إذا حاذيْتَه>>**[2]؛ ممّا يدلّ على دوران معاني التّوازي في اللّغة حول **المحاذاة والمواجهة والمقابلة.**

[1] أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، د ط، 1972، ص107

[2] ابن منظور، لسان العرب،ج15، مادة (وزي)

لم ترد لفظة التّوازي واشتقاقاتها في القرآن الكريم، أمّا الحديث النبوي الشّريف فوردت في مواضع كثيرة منها ما رواه **النسائي** في سننه عن ثعلبة بن زهرم قال:**«كنّا مع سعيد بن العاص بطبرستان، فقال:أيّكم صلّى مع رسول الله – صلّى الله عليه و سلّم- صلاة للخوف؟ فقال حذيفة أنا، فقام نصف الناس خلفه صفّين، صفا خلفه وصفا موازي العدو، فصلّى بالذين خلفه ركعة ثم انصرف هؤلاء إلى مكان هؤلاء، وجاء أولئك فصلّى بهم ركعة ولم يقضوا»**[1]، إذن فهي في الحديث الشريف وفي غير هذا الموضع لا تكاد تخرج عن معنى واحد هو **(المواجهة والمقابلة).**

2- اصطلاحا:

أصل مصطلح التّوازي هندسيّ بحت، وانتقل بعدها إلى اللّسانات الأدبيّة، مع كثير من المفاهيم الرّياضيّة والعلميّة، وهذا بفعل حركة الأخذ والعطاء المتبادلة بين مختلف العلوم والفنون، ولقد اُصطلحت مفاهيم وتعاريف عديدة تعكس في مجملها نظرة كل دارس، إلاّ أنّها تصبّ في دلالة واحدة لمفهوم التّوازي:

التّوازي عبارة عن**« تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللّغوية نفسها (...) تقوم إمّا على أساس المشابهة أو على أساس التّضاد»**[2]؛ ومنه فإنّ التّوازي عبارة عن تشابه وتماثل بين جملتين لهما البنية نفسها، وتربط بينها علاقات إمّا علاقة المشابهة أو علاقة التّضاد.

ينطلق التّوازي من مكّونات التّركيب الصّوتي، فهو يمثّل سمة بارزة، لها ضرورتها عبر شبكة الخطاب، لأنّه من**«حيث الجوهر مبدأ أساسي في كل أنواع الفن وأشكاله، ولكن له في كل نوع أوشكل مظهرا متميّزا ينبع من طبيعة الأداة التي يتشكّل منها هذا النّوع»**[3].

كما يعرّف التّوازي على أنّه**«مفهوم ألسني بلاغيّ يتعلّق ببنية العبارة ودلالتها، والخصوصيّة الأساسيّة له، أنّه تناظر بين جمل العبارة يقوم على استعادة (مخطط إسنادي) واحد اسمي**

---

[1] أحمد بن شعيب بن علي بن سنان بن دينار،صحيح سنن النسائي باختصار السند، صحّح أحاديثه محمد ناصر الدين الألباني،تح: زهير الشاويش، مكتبة التربية العربية، لدول الخليج، ط1، 1988، ص 334

[2] محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، ع8، الكويت، 1999، ص 80

[3] جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، دط، 1982، ص425

أوفعلي>>[1]، ذلك لأنّ التّوازي الشّعري يقدّم**<<بدوره دعما ثمينا للتّحليل اللّساني للّغة؛إنّه يعيّن بدقّة ما هي المقولات النّحويّة وما هي مكوّنات البنيات التركيبيّة التي يمكن إدراكها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغويّة ما وتصبح بهذا وحدات متوازية>>**[2].

والملاحظ من التّعريفات الاصطلاحية السّابقة أنّها تتّفق في وقوع التّوازي بين تركيبين لغويّين أو أكثر تجمع بينها علاقة التّشابه أوالتّضاد المجسّدة بالإيقاعات الصّوتية التّكراريّة، مما يحقّق تماسك النّص وانسجامه.

صفوة القول رغم الاختلاف في تعريف التّوازي وتحديد خصائصه إلاّ أنّ هناك شبه اتّفاق على أنّه**<<التّشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعريّة>>**[3]، وبالتّالي فقد احتلّ التّوازي مركزا هامّا في تحليل الخطاب الشّعري، كما لا يعني هذا أنّ التّوازي مقتصر على الشّعر فقط دون سائر أنواع التّعبير اللّغوي؛ فهو من حيث المبدأ موجود في التّعبير اللّغوي مهما كان جنسه ونوعه وصنفه،ولكن درجة تجلّياته في الشّعر أكثر،فهو يسهم بشكل كبير في بناء هيكليّة النّص الشّعري وإنتاج الدّلالة، وهذا ما سيكشف عنه هذا الفصل.

[1] عدنان بن ذريل، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق – دراسة- ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،د ط، 1989، ص278

[2] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص109

[3] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 97

3-مفهوم التّوازي في البلاغةالعربيّة:

يلتبسمفهوم التّوازي عند النّقاد والبلاغيّين العرب القدامى بجملة من المفاهيم في البلاغة العربيّة كالتّرصيع، والسّجع، والتّماثل، والمناسبة والمقابلة، والمعادلة ...

بيد أن الغرض هنا ليس استقصاء هذا الالتباس، وإنّما محاولة إماطةاللّثام قدر الإمكان عن هذا المصطلح عند القدماء.

يعدّ التّوازي من أبرز الظّواهر الأسلوبيّة التي اتّسم بها الشّعر العربي القديم، وقد عدّه القدماء قسما من السّجع .

أجمع **"أبو هلال العسكري"**[1]، **والنويري**[2]، **والقزويني**[3]، **والسيوطي**[4] على أنّ التّوازي هو أن تتّفق الفاصلتان الأخيرتان وزنا وتقفيّة في حشو البيت، أما التّوازن فهو اتّفاق الفاصلتين الأخيرتينفي الوزن دون تقفيّة في حشو البيت.

فالتّوازي إذًا عند القدامى هو اتّفاق الفاصلتين الأخيرتين وزنا وتقفيّة، أما حشو البيت فمنهم من عدّه توازيا ومنهم من عدّه ترصيعا.

يساوي **"أبو هلال العسكري"** بين التّوازي والتّساوي والتّعادل، كما أخرج القرينتين الأخيرتين من التّرصيع وقصره على حشو البيت فهو عنده**<<أن يكون حشو البيت مسجوعا>>**[5]، في حين يساوي **"ابن الأثير"** بين التّوازي والتّساوي لكن يعتبر أن التّرصيع الشّكل العام والتّوازي جزء منه، فـ**<<التّرصيع ...أن تكون لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساويّة لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثّاني في الوزن و القافية>>**[6]، ويُقصَد بالفصل هنا الشّطر الشّعري.

---

[1] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984، ص 287

[2] شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص 104 – 105

[3] جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر، مكتبة المثنى، بغداد، دط، دت، ص 394

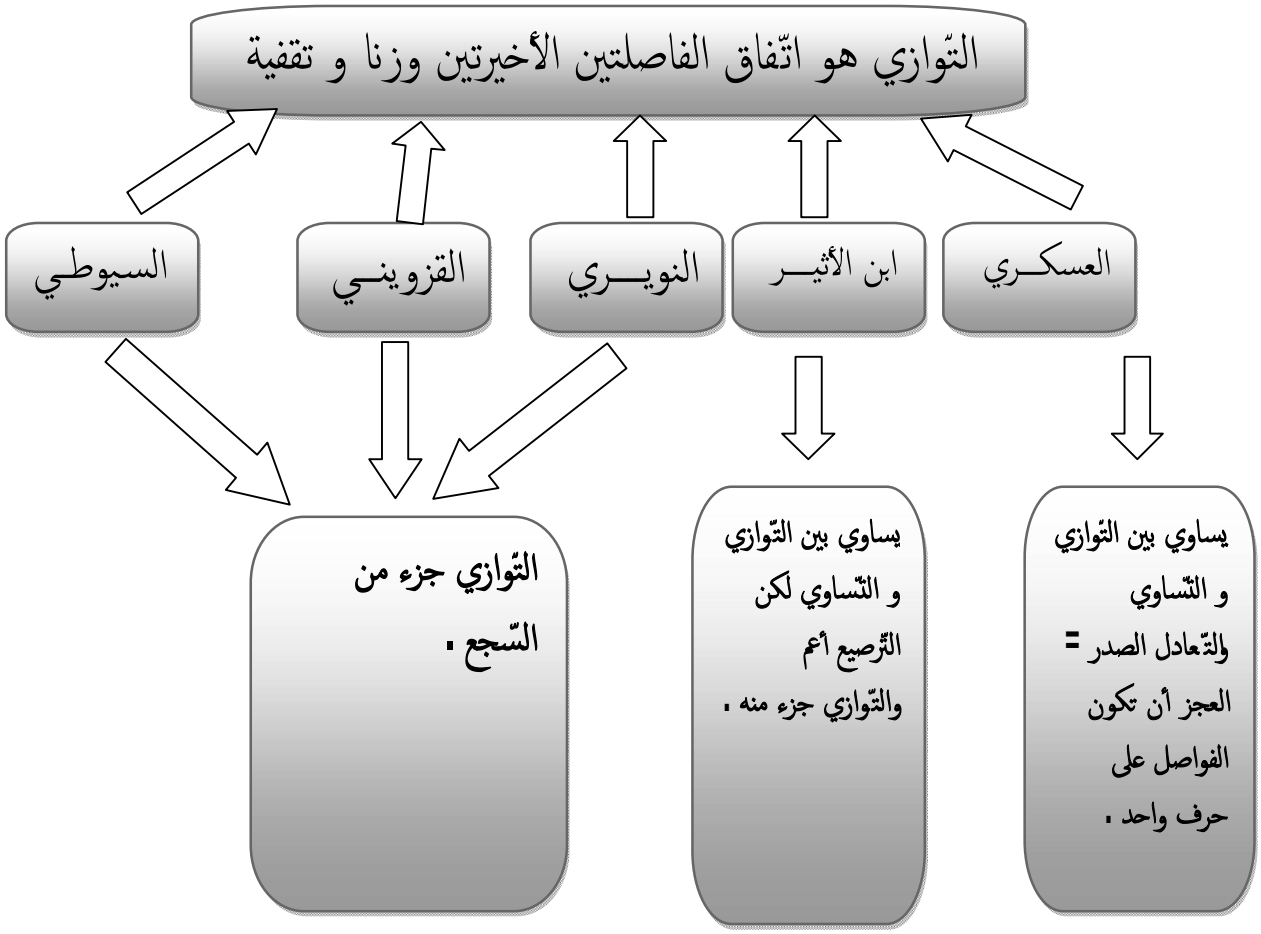
[4] أبو بكر السيوطي، معترك الإقران في إعجاز القرآن، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص 39

[5] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص 258

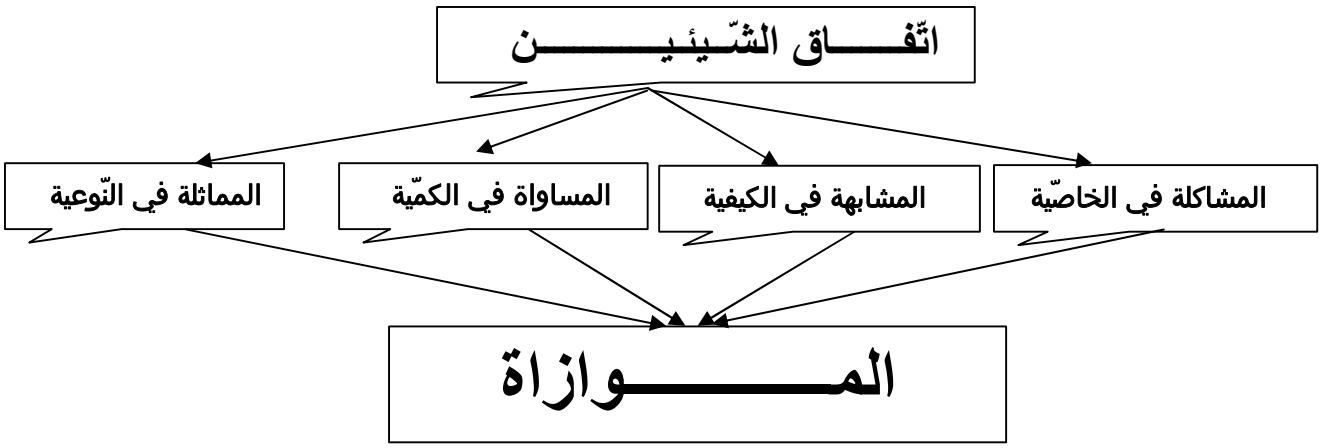
[6] العسكري، الصناعتين، ص 375

وبناء على ماسبق اتّفق كلّ من **"النويري" و"القزويني" و"السيوطي"** على أن التّوازي جزء من السّجع.

وفيما يلي رسم توضيحي يبيّن أوجه الاتّفاق والاختلاف في نظرة علماء البلاغة العربيّة لمفهوم التّوازي:



مخطط توضيحي لمفهوم التّوازي في البلاغة العربية



مخطّط يلخّـــــص نظـــرة الكفـــوي للتّـــــوازي .

يوضّح المخطّط أعلاه نظرة **"الكفوي"** للتّوازي التي كانت مختلفة بالمقارنة مع الدّارسين البلاغيّين السّابقين؛ فعنده**<<المشاكلة هي اتّفاق الشّيئين في الخاصية ، كما أنّ المشابهة اتّفاقهما في الكيفيّة ، والمساواة اتّفاقهما في الكميّة ، والمماثلة اتّفاقهما في النوعيّة (...) والموازاة اتّفاقهما في جميع المذكورات>>**[1] ؛ وهذا يعني أنّه لم يجعل التّوازي قسما من أقسام السّجع، وإنّما نظر إليه على أنّه اتّفاق الشّيئين في الخاصّية وفيكليفيّة وفي الكمّية وفي النوعيّة.

[1] أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، طبعه وفهرسه عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط2، 1998، ص 843

4- التّـــوازي عند العــرب المحدثيــن:

شهد التّوازي في الدّراسات العربيّة الحديثة تطوّرا ملحوظا في المفهوم، فقد أخرج من دائرة السّجع الضيّقة، لذلك عدّ التّوازي **«سمة إيقاعيّة قلّما يخلو أي شعر منها وتتجاوز الشّعر إلى كثير من صيّغ الخطاب والنّصوص الدينيّة- القرآن الكريم -»**[1]، ممّا يدلّ على أنّ التّوازي لا يقتصر على الشّعر فقطبل يتعدّى إلى بعض النّصوص القرآنيّة.

من أبرز الوجوه النقديّة العربيّة التي أولت لظاهرة التّوازي اهتماما واسعا **"محمد مفتاح"**، الذي عالج قضيّة التّوازي، انطلاقا ممّا استقاه من النّقد الغربيّ، فهو يرى أنّ التّوازي هو عبارة عن تشابه البنيات واختلاف المعاني؛ أي بمعنى الاتّفاق في المبنى والاختلاف في المعنى. كما يرى أنّ الشّعر العربي هو **«شعر التّوازي»**[2]؛ وهو يقصد بذلك أنّ التّوازي يتمظهر في مستويات الشّعر بشكل كبير.

يتمثّل التّوازي في أنّه **«تنمية لنواةمعيّنة بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتيّة ومعنويّة وتداوليّة ضمانا لانسجام الرسالة»**[3]؛ أليتا ّكيد على أهميّة وجود النّواة بوصفها المادّة الأساس التي تتشكّل منها بنى التّوازي المختلفة ليتسنّى للباحث دراستها على المستويات كافّة **(الصوتيّة والمعنويّة والتّداوليّة)** ومن هنا تظهر أهميّة التّوازي بالنّسبة للنّص الشّعري، فهو يقوم على تكرار أجزاء متساويّة وعلى **« تماثل أو تعادل المباني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفنّي وترتبط ببعضها البعض وتسمّى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازيّة»**[4]، وهذا يعني أنّ المتكلّم عندما يلقي جملة ما ثمّ يتبعها بجملة أخرى متّصلة بها، سواء متضادّة في المعنى أومشابهة لها.

يلعب التّوازي دورا هاما في القصيدة العربيّة الحديثة لما يقوم عليه من عناصر أساسيّة كالتّقطيع الصّوتي (في التّكرار والتّرصيع والجناس)، وتوزيع الألفاظ في الجمل (ردّ الأعجاز على

[1] سامح الرواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة،مج16،ع2 مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، 1998، ص9
[2] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 161
[3] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 149
[4] عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999، ص 7

الصدور)وتوظيف المعنى عن طريق التّضاد والتّقابل بين الألفاظ المفردة والجمل المركّبة (الطّباق، المقابلة والمماثلة).

ومهما يكن الأمر يظل التّوازي عند المحدثين العرب من أهم الظّواهر الموسيقيّة الدلاليّة. كما يمكن أن تتجلّى أهميّة التّوازي في أنّه**<< عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد>>**[1]، لما له من أثر في إبراز العلاقات الصّوتيّة على ترابط بنية النص من خلال تقاربها الصّوتي والدّلالي والإيقاعي، وبذلك فهو من الأنساق التي تسهم في انتظام النص.

[1] **محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص 149**

5-التّوازي عند الغرب:

تمّ دراسة التّوازي في الشّعر العبري خلال القرن الثّامن عشر للميلاد، وفي النّصوص المقدّسة من طرف مجموعة من الدّارسين خاصّة الرّاهب **(روبرت لوث) (R.Lowth)** الذي اقترح أنّ التّوازي وسيلة لتحليل الآيات التوراتيّة، في ظلّ ثلاث مظاهر هي: التّوازي التّرادفي والتّوازي الطّباقي والتّوازي التّوليفي[1] ومنطلق **(لوث)** في حدّ التّوازي بأنّه**<<عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من نفس السّلسلة>>**[2]. يقصد بهذين الطرفين أنّهما عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها، بحيث تكون بينهما علاقة متينة تقوم على أساس المشابهة أو على أساس التّضاد[3].

كما عرّفه الباحث البولندي **(أوسترليز) (Austerlis)** على أنّه**<<كلّ شطرتين في البيت يمكن اعتبارهما متوازيتّين إذا كانتا فيما عدا جزء واحد يشغل في كلّ منهما نفس الموقع تقريبا>>**[4].

غير أنّ أهمّ من انتبه إلى ظاهرة التّوازي باعتباره ظاهرة جوهريّة في الشّعر هو **(رومان جاكبسون) (Roman Jakbson)** الذي كان له الفضل الكبير في تحديد مفهوم التّوازي، وقد استند في كثير من مواقفه على الشّاعر الإنجليزي **(ج.م.هوبكينس) (J.M.Hopkins)**، الذي يقول: **<< إنّ الجزء المصنوع من الشّعر، ويمكن بلا شك أن نصيب القول أنّ كلّ صنعة تختزل إلى مبدإ التّوازي فبنية الشّعر تتميّز بتواز مستمر ...>>**[5].

في حين تنتج بنية التّوازي في شعريّة **"رومان جاكبسون"** من خلال إسقاط مبدأ المماثلة الواقع في محور الاختيّار على محور التّأليف، فبنية النّسيج الشّعري تستلزم عنصري(الاختيّار والتّأليف) اللّذين يعدّان محوري بنية التّوازي، والتّالي تتحقّق شعريّة النّص بـ**<< إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيّار على محور التّأليف>>**[6].

---

[1] ينظر:محمد كتوني، التوازي ولغة الشعر، ص 02

[2] المرجع نفسه، ص 33

[3] ينظر : يوري لوتمان، تحليل النص الشعري-بنية القصيدة-، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، 1995، ص129

[4] محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، ص 33

[5] المرجع نفسه، ص 47

[6] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 103

يعدّ التّوازي عند **"رومان جاكبسون"** أهمّ مقوّمات الخطاب الشّعري، وأنّ أيّ دراسة صوتيّة تتخطّى سطوح النّصوص الشّعرية من خلال رصد الأبعاد الدلاليّة لتشكلاتها، لا بدّ من أن تصطدم بمصطلح التّوازي؛ ذلك لأنّ القصيدة هي **<<ذلك التّردّد الممتد بين الصّوت والمعنى>>**[1].

يقوم التّوازي على أساس **<<التّقابل أو التّناقض بين جملتين شعريّتين أو بين مستويين تعبيريين يشكّلان وحدة الجملة الإيقاعية>>**[2].

عرض **" جاكبسون"** فكرة وجود تناسبات تحدث أثناء الخطاب الشّعري بمستوياته المختلفة منها تناسب **<<في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبيّة، وهي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النّحوية ،وفي مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزيّة وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التّوازي انسجاما واضحا وتنوّعا كبيرا في الآن نفسه>>**،[3] هذا بمعنى أنّ التّوازي يحدث نتيجة تفاعل ثلاث بنى فيما بينها وهي (صرف ونحو وعروض) لتكتمل صورته.وتشكّل لذّة موسيقيّة في حدود السّطر أو القصيدة.

ولأنّ التّوازي في رأي **(ج. مولينو) (J.Molino)** و**(ج. تامين) (J. Tamine)** قد ظهر تاريخيّا ليعيد الاعتبار لظواهر تتعلّق بالمستوى الصّرفي-النّحوي، وبدرجة أقل من المستوى المعجمي الدّلالي، فهما يعرّفانه بأنّه **<<مقابلة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النّظام الصّرفي – النّحوي المصاحب بتكرارات أو بانحلافات إيقاعيّةصوتيّة أو معجميّة –دلاليّة>>**[4]. نستشفّ من هذا التّعريف أنّ التّوازي عبارة عن علاقة - تماثل – تتمّ على مستوى أومستويات – لسانية – بين طرفين أو أكثر.

يحتلّ التّوازي مكانةبالغة الأهمّية في نظرية **"رومان جاكبسون"** الشّعرية، فهو أساس بناء الشّعر ومحور العلاقات، المورفو – تركيبية – والدلالية في نسيج القصيدة الشعرية. كما أنّه عبارة عن تماثل أو تعادل المباني والفقرات أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات والجمل.

---

[1] المرجع السابق، ص46

[2] بسام قطوس، البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر)، مجلة أبحاث اليرموك، مج9، ع1، الأردن، 1991، ص61

[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 106

[4] محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، ص33

II. أهميّـــــة التّوازي :

تعدّ ظاهرة التّوازي إحدى الظّواهر التي يزخر بها الشّعر العربي الحديث، ذلك أنّها تمثّل نمطا من أنماط التّعبير في اللّغة، والشّاعر عند اختيّاره لهذه الظّاهرة (النّمط) إنّما هو يريد بذلك تطعيم خطابه بدلالات خاصّة لكون الخطاب في حقيقته يتشكّل في العقل والنّفس معا، ويولد عنها إبداعا جديدا يميّزه عن غيره.

يدخل نظام التّوازي في علاقة مباشرة مع الأسلوبيّة الصوتيّة **(Phonostylistique)**، التي تعدّ فرعا من فروع علم الأسلوب. وعلم الأسلوب هذا جزء لا يتجزّأ من اللّسانيات **(linguistique)**، إذ كان التّوازي أداة تعنى بتحليل الطّاقة الصّوتيّة الكامنة في النّسوج اللّفظيّة والتّركيبيّة لبناء معماريّة الخطاب، وتهتّم بوحدة الصّوت **(الفونيم – Phonème)**، ووحدة البناء الصّرفي **(morphème)**. وتهتّم بدرس التّشكيل اللّغوي والبلاغي والعروضي، لذلك فأهميّة التّوازي تكمن في **«سبر أغوار النّسيج اللّفظي الشّعري واستكناه جماله الصّوتي الموظّف لخدمة المعاني والأخيلة والصور الشّعريّة»**[1]، وهذا يدلّ على أنّ التّوازي يحتلّ موقعا هامّا في إبراز الجمال الصّوتي والدّلالي للنّصوص؛ فظاهرة التّوازي تحقّق تلك الشّاعرية الصّادرة عن تأثير الإيقاع الصّوتي على حاسّة السّمع، وهذا ما دفع إلى اعتبار **«الشّعر هندسة حروف وأصوات نعمّر بها في نفوس الآخرين عالما يشبه عالمنا الدّاخلي، والشّعراء مهندسون لكلّ منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها»**[2]، ومن ثمّ فلا مناص من جعل تلك الجمل المتوازيّة يشدّ بعضها أزر بعض بهدف التّأثير في نفس المتلقّي.

شكّلت بنية التّوازي بجوانبها الثلاثة؛ الصّوتية والصرفيّة والتّركيبيّة والدلاليّة محورا جماليّا في إثارة الدلالة والإيقاع، وذلك بالاعتماد على التّقابل في بناء المتوازيّات.

لفتت دراسة **"رومان جاكبسون"** حول التّراث الشّفوي للشّعر الرّوسي انتباهه إلى التّنظيم الدّاخلي، وإلى التّوازي الذي يربط الأبيات المتجاورة، فهو يعترف بأنّه استوحى هذا المبدأ من **(ج.م .هوبكنز)**، ويرى **(جاكبسون)** أنّ اللّغة الأدبيّة تخضع لهذا المبدأ – التّوازي -، وكما تنشأ

[1] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية،دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص 46

[2] والي دادة عبد الحكيم، مباحث إيقاعية في اللغة العربية، دار هومة، الجزائر، ط1، 2014، ص 103

الكثير من العلاقات على المستويين الفنّي والدّلالي، وقدعنّي **"جاكبسون"** بـ **(مبدإ التّوازي)** من خلال الشّعريّة، تقدّم نظريّة متكاملة في عناصر التّواصل ووظائف اللّغة، التي يرى في عدادها الوظيفة الأدبيّة والتي يدعوها بـ **(الوظيفة الشّعرية)** فالتّواصل بين بني البشر يعتمد على ستّة عوامل هي:

1 - المرسِل :(المتكلّم)
2- المرسَل إليه :(المتلقّي)
3- الرسالة: (التي يبثّها و ينطِلها المتكلّم للمتلقّي)
4-السيّاق: (الذي ترجع إليه هذه الرسالة)
5- نظام الرموز(تبنى الرسالة انطلاقا منه ويكون مشتركا بين المرسِل والمرسَل إليه)
6- قناة التّواصل: التي تؤمّن التّواصل الفعلي بينهما[1]

والرسالة تكون لها ستّ وظائف هي كالتالي:

أ- الوظيفة التعبيريّة (الانفعالية):التي تركّز على موقف المرسِل من مضمون الرسالة.

ب-الوظيفة الندائيّة:التي تركّز على المرسَل إليه.

ج- **إقامة الاتّصال**:التي تركّز على أنّ الاتّصال قائم بين المرسِل والمرسَل إليه.

د-**وظيفة ما وراء اللّغة**التي تركّز على اللّغة نفسها فتكون بذلك مادّة الكلام.

هـ-**الوظيفة المرجعيّة**: التي تحدّد العلاقة بين المرسِل والمرسَل إليه.

و- **الوظيفة الشعريّة**:التي تركّز على الرسالة نفسها، وهذه الأخيرة التي انطلق منها **"جاكبسون"** ومن تبعه من الباحثين في اللّغة والأدب لتحليل الخطاب الشّعري وتفسير بنياته[2].

تنماز الوظيفة الشّعريّة عند **"جاكبسون"** عن طريق العلاقة التي تقوم بين محوري الخطاب، المتمثّلين في محور التّأليف: **(التّركيب، التّجاور علاقات حضور)**، التي تتحرّك أفقيا؛ وهي علاقة بشكل تدريجي مع كلّ كلمة تبرز في الجملة لتكون أخيرا مجموعة علاقات تجاوريّة هي وظيفة الوحدة.

ينتج الاختيّار **<<عن أساس قاعدة التّماثل والمشابهة والمغايرة والتّرادف والطّباق، في حين يعتمد التّأليف وبناء المتواليّة على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشّعريّة مبدأ التّماثل لمحور الاختيّار على محور التّأليف، ويُرفَع التّماثل إلى مرتبة الوسيلةالمكوّنة للمتواليّة>>**[3]، وبهذا ينتج التّوازي، فبمجرّد ما

[1] ينظر: جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 33
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 33
[3] المرجع نفسه، ص36

يتحول التّماثل من محور الاختيّار إلى محور التّأليف، فإنّه يسهم في بناء متواليّات شعريّة متوازيّة، حصرها بعضهم في التّوازيّات النّحويّة والتّوازيّات الاصطلاحيّةالتّوازيات الصّوتيّة والعروضيّة والتّوازيّات الدلاليّة[1]. وبالتّالي:فالتّوازي ينتج في الوظيفة الشّعريّة عندما يتحوّل التّماثل من محور الاختيّار إلى محور التّأليف، وهذا يدلّ على دور التّوازي في الوظيفة الشّعريّة.

تتداخل أنواع التّوازي في الشّعر كي تجب عن كثير من التّساؤلات اللّسانية النّصية الحديثة ؛ فتكاثر ألوان التّوازي وتداخلها تجعل النّص أكثر تلاحما وانسجاما في الإقناع والإيقاع، ومن ثمّ ترتز البؤرة الدّلاليّة التي تتمركز حولها مجمل الدّلالات الشّعريّة في أبيات القصيدة.

يعتبر التّوازي في أبسط تعاريفه أنّه منأبرز الملامح الإيقاعيّة في النّص، ممّا يدلّ على دوره في الإيقاع القائم في النّص، لذا كان مدار اهتمام التّوازي الصّوتي هو أثر العلاقات الصّوتية على ترابط البنى الشّعريّة من خلال تقاربها الصّوتي الدّلالي، وربّما كان مسألة وحدة النّص هي أهمّ إشكاليّة يحاول أن يعالجها، ومن هنا جاءت أهميّة التّوازي القصوى.

تعدّ خاصية التّوازي التّركيبي بين الجمل من الوظائف المهمّة التي تعمل على شحن الدّفقة الشّعريّة، ويكون مثيرا لنمو النّص في مستوييه الداخلي والخارجي محقّقا له درجة عاليّة من التّكثيف والإيحاء.

تكمن أهمّية التّوازي من جهة أخرى في إشباع الرّغبة السّمعية لدى المتلقّي نتيجة توالي المقاطع المتتابعة والمتناسقة المتمثّلة في**<<الأصوات السّاكنة والحركات الكلامية يهيّئ وعي المتلقّي لاستقبال تتابع جديد من نفس النّمط دون غيره>>**[2].

يتمتّع التّوازي بأهميّة بالغة نتيجة لاشتغاله على مساحة التّعبير الأدبي، وجودة سبكه وصيّاغته سواءكان ذلك ضمن حدود الفقرة أم العبارة؛ بحسب ما يقتضيه التّوظيف الذي يرمي إليه الشّاعر، وينتج هذا من خلال تهيئة المبدع لألفاظه ووضعها ضمن نظام ونسق خاص يسمح لها بأن تحمل شحنات وظلالا من الدّلالات والإيقاعات الجميلة التي تؤطّر القصيدة.

[1] **ينظر: المرجع السابق، ص 36**

[2] **محمد فتوح أحمد، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري،ع228، مجلة البيان، الكويت، 1990، ص 43**

يد أنّ أهمّية التّوازي في النّص الشّعري لا يمكن قسرها على المستوى الإيقاعي فحسب، لأنّ التّوازي**«ظاهرة موسيقيّة ومعنويّة في آن واحد»**[1]، فالذي يدرس التّوازي يكشف عن دور البعد الصّوتي- الإيقاعي في إنجاز البعد الدّلالي[2]،وهذا يدلّ على أنّ التّوازي ذو أهمّية تكمن في إنتاج الدّلالة انطلاقا من الكشف عن البعد الإيقاعي.

[1] صالح خليل أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي **(1948 – 1975)**، دار البركة للنشر والتوزيع، الأردن، دط، **2009**، ص **410**

[2] ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص **161**

III بيـــــن التّوازي والتّكرار:

تعتبر لحظة الصيّاغة اللّفظيّة اللّغوية الجماليّة لحظة الانتقال باللّغة من مهمّة الامتثال لصرامة القواعد اللّغوية إلى الاستسلام لنداء الوظيفة الجماليّة، وهذا يدلّ على استعمال اللّغة استعمالا يسترعي لفت الانتباه إلى المادّة اللّفظيّة، الّتي يتّخذها الشّاعر مادّة لتشكيل لوحات فنيّة بديعة سواء على مستوى الإيقاع أو على مستوى التّراكيب، أو على مستوى الصّورة الشّعريّة، وقد لفت انتباهنا إلى ظاهرتي التّكرار والتّوازي في بناء التّراكيب الشّعريّة، هاتان الظّاهرتان اللّتان خلقتا نوعا من التّداخل بين هذين المصطلحين (التّكرار والتّوازي)، ولهذا سيكشف البحث عن إيجاد بعض نقاط الاشتراك والاختلاف بينهما، وذلك من خلال بعض العناصر المميّزة.

ليس ثمّة شك أنّ دراسة كلّ من التّوازي والتّكرار ليست بالجديدة في أدبنا العربي، فقد تطرّق لها البلاغيّون العرب في كتبهم. فالتّوازي عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في أبيات شعريّة، كما يمكن النّظر إلى التّوازي على أنّه **«ضرب من التّكرار وإن يكن تكرارا غير كامل»**[1]، والّذي نلحظه من خلال التّعريفات المقدّمة ترتكز على عنصر التّكرار، لأنّه ضرورة لإقامة التّوازن والتّكافؤ في النّص، بشرط شغله الموقع نفسه، وهو ما يدعى **«بالموقعيّة التّكراريّة»**[2] وبالتّالي تحقيق موسيقى النّص، ذلك لأنّ كلاهما يتمتّع بملامح إيقاعيّة في النص.

من جهة أخرى تبرز القيمة الوجوديّة للتّكرار عن طريق القيّام بالمحافظة على وحدة الرّوح الشّعريّة، وضمان عدم اندثارها في مقابل الأنماط المختلفة للكتابة، لأنّ **«قوام الرّوح الغنائي الذي يسند ذاتيّة الشّعر والشّاعر هو التّكرار؛ فهو الذي يصون الشّعر من خطر النّوبان والتّلاشي باطّراده. وطريقة التّكرار المنتظمة هي التي تعطي للشّعر وحدته»**[3]، وهذا ما أُشير إليه في إبراز التّأثير الذي يحدثه التّكرار في الشّعر مقارنة بالنّثر، إذ أنّه **«لا شيء يظهر الطبيعة اللاّتأثيرية للنّثر في مقابل الشّعر أفضل من ظاهرة التّكرار، الذي هو محظور بشدّة في النّثر تحت اسم "الثرثرة"، وهو شائع في الشّعر، بل إنّه لازم في بعض الأشكال المحدّدة»**[4] ويُقصَد أنّ تداول ظاهرة التّكرار

---

[1] يوري لو تمان، تحليل النص الشعري، ص 129

[2] المرجع نفسه، ص 63

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص344

[4] جون كوهن، النظرية الشعرية، ص230

في الشّعر بصورة ملحّة بالمقارنة مع النّثر الذي يصبح فيه التّكرار محظورا، فيعدّ حينها ضربا من التّرثرة.

أمّا عن خصائص التّوازي فيمكن تلخيصها في أنّ:

*التّوازي مركب ثنائي؛ أي أنّه يفترض توافر بنيتين لغويّتين.

*العلاقة بين الطّرفين، ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق إنّما هي علاقة مشابهة.

يكافئ التّوازي بين الطّرفين غير المتطابقين أي أنّ**<<التّوازي مركّب ثنائي التّكوين أحد طرفيه لا يعرف إلاّ من خلال الآخر، و هذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التّشابه، نعني أنّها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق، ومن ثمّ فإنّ هذا الطّرف الآخر يحظى من الملامح العامّة بما يميّزه الإدراك من الطّرف الأول ولأنّها في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإنّنا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما>>**[1] ممّا يؤكّد أنّ التّوازي يتشكّل من طرفين لا تربط بينهما علاقة تطابق أوتغاير تامّين.

لا مناص في أنّ التّوازي هو اتّفاق اللّفظة الأخيرة مع القرينة، ممّا يعني أنّه التّوازي هو أن تتساوى الكلمة الأخيرة مع نظيرتها في البيت أو السطر الموالي في الوزن والرّوي، كما سلف الذّكر، ويمكن أن يتكرّر التّوازي عدّة مرّات في أكثر من مقطع متتابع .

يشترط تواجد التّكرار في التّوازي لأنّ الأسطر الشّعريّة لا تتوازى إلاّ إذا تردّدت و تكرّرت على الأقل مرّتين في القصيدة أو المقطع الشّعري. في حين أنّ التّوازي قائم على التّنسيق الصّوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة، و لهذا فهو**<<أعمّ من التّكرار والتّكرار أخصّ من التّوازي>>**[2]. فالتّوازي يعمل على إبراز الموسيقى الدّاخلية للتّركيب الفنّي.

تعني دراسة البنية الإيقاعيّة للنّص الشعري دراسة الموسيقى الدّاخليّة والخارجيّة التي تعتبر مظهرا من مظاهر التّكرار وكلّ من شأنه يحدث نغما في الأذن أو أثرا في النّفس.

[1] المرجع السابق، ص 129

[2] عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 18

عرف التّوازي في الدّرس الأسلوبي عناية بالغة الأهميّة، ورغم أنّ الاختلاف يبدو واضحا حول تبنّي مصطلح واحد له، إذ ترجّحت لكثرتها بين التّكرار والتّكرير والتّرديد والإعادة...، ولكن هذا الاختلاف والتّباين في التّسميات، وعدم الأخذ بمصطلح واحد لمفهوم التّكرار لا ينفي حدوث الاتّفاق حول دور التّكرار والتّأكيد على قيمته البلاغيّة وجماليّة في النّسيج اللّغوي للنّص الأدبي، حيث يمثّل **<<التّكرار اللّغوي بؤرة دلاليّة مهمّة في النّص الأدبي>>**[1]. فالتّكرار يعدّ مولّدا لمتعة النّص[2].

تبنى ظاهرة التّكرار على خاصيّة إعادة تراكيب لغويّة متنوّعة ومتباينة، حيث تتمثّل مهمّة التّكرار في أنّه **<<يعيد توظيف النّظام اللّغوي في جاهزيّته، ويحاول إعادة إنتاجه من خلال نصوص جديدة>>**[3] وهذا ما يساعد على إبراز الطّاقة الشّعريّة للّغة التي تعتمد في بنائها على تكثيف الدّلالة الإيحائيّة وتوليد القيمة الجماليّة.ومن هنا يصبح التّكرار ذا فاعليّة تبعث على الإحساس بالمتعة لفنيّة، لأنّ النّظر إلى التّكرار عندئذ لا يكون على أساس اعتباره مجرّد يستدعيه السّياق للّغوي للنّص؛ بل على أنّه ظاهرة **<<تحمل دلالة حضور بها ليس عابرا، بل مقصودا يراد من ورائه تحقيق أهداف نصّية (لغويّة بالأساس)>>**[4].

يمكن أن تتحقّق ظاهرة التّوازي في النّثر، خاصّة ما يعرف بالنّثر المقفّى الذي يظهر خاصّة في الخطب الدّينيّة والسّياسيّة، إلّا أنّه في الشّعر أوضح منه في النّثر لتقييد هذا الأخير بالوزن، فينشأ بين بيت شعري وآخر وبين مقطع وآخر.

تعدّ خاصيّة التّوازي التّركيبي بين الجمل من الوظائف المهمّة التي يولّدها التّكرار التّقابلي على مستوى الجمل وتتمثّل في تكرار الصّيغة نفسها في جملتين متتاليّتين، وقد أطلق عليها "خاصية التّماثل "،والحقيقة أنّ **إدراك التّماثل عملية ذهنيّة خفيّة لابدّ وأن يعينها حدس داخلي أيضا، ذلك أنّ الدّال يرد كعنصر في بنية الأسلوب، ومن ثمّ يشغل الذّهن فورا بالارتداد إلى المدلول لإدراك**

---

[1] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية **(1970 – 2000)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط**1**، **2004**، ص **105**

[2] ينظر: رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دط ، دت، ص **44**، **45**

[3] حسن خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط**1**، **2007**، ص **275**

[4] خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، الشعرية البنيوية أنموذجا، مج **23**، ع **23**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، **1994**، ص **411**

المطابقة أو عدمها (...) من هذا المنطلق كان التّماثل غير التّكرار وغير التّقابل، إذ إنّه يفقد ما في التّكرار من تساوي الدالين تساويّا مطلقا، كما يفقد ما في التّقابل من التّخالف الشّكلي، فهو يأخذ من هذا وذاك، ويقدّم بنية مفارقة تجمع بين التّكرار والتّقابل، أو بينه وبين التّخالف فيحدث بهذا الجمع اهتزاز في عملية إدراك المماثلة داخليّا وإن ظلّ لها وجودها الشّكلي»[1].

يعتبر **" جاكبسون"** التّكرار جوهر الشّعر **«يكمن جوهر التّقنيّة الفنّية في الشّعر، في أشكال الرّجوع المتكرّرة»[2]**، ويؤكّد الفكرة نفسها بالإحالة على عبارة شهيرة لـ**"جيرار مانلي هوبكنس"** تعرّف النّظم باعتباره **«خطابا يكرّر كلّيا أو جزئيّا نفس الصورة الصّوتيّة»[3]**.

يقوم التّوازي إذن على أساس التّماثل وليس التّطابق، فالتّماثل يمحو بطريقة ما عدم التّساوي بين طرفين، فهو ووفقا لما سبق يعكس التّكرار القائم على التّطابق التّام بين وحداته، فالتّماثل أرحب بكثير من التّطابق، فكلّ تطابق تماثل، ولكن ليس كلّ تماثل تطابق، ومن ثمّ لا يكون التّكرار والتّوازي شيئا واحدا، إنّما التّكرار هو أحد تجلّيات التّوازي الكثيرة، لأنّ التّماثل هو قاسمها المشترك، ربّما يمثّل التّكرار أقصى درجة من درجات التّوازي. ولذلك بعض التّراكيب التي تصنّف- حسب تداولها في الدّرس النّقدي- ضمن أنماط التّكرار، تثير بما فيها من تواز واضح، كما أنّ التّكرار قد يكون أساسا في قيام الكثير من الصور التي نصنّفها ضمن أنماط التّوازي.

[1] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص15

[2] جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 106

[3] المرجع نفسه، ص 43

IV. أشكـــــــال التّـــــوازي:

يعتبرالتّوازي نسقا هامّا في بناء القصيدة العربيّة، حيث تعتمد عليه في نصوصها بشكل يجذب القارئ ويجعله يرتاد مغامرة الكشف عن الدّلالات، فقد أصبح أحد العناصر الأساسيّة في الشّعريّة المعاصرة، فالقصيدة **«تسعى إلى التّوازن والتّوازي بشكل ما بين جملها، التي تشكّلها فهي تعرض عددا متنوّعا من الصور، كل صورة منها تختلف عن الأخرى في مادّتها وكميّتها، ولكنّها تتوازى في حركتها الداخليّة، وقد يبدو أنّ هذه الصور متباعدة،ولكن تتوازى في حركتها الداخليّة يؤلّف بينها ويعمل على التّرابط الإيقاعي، عن طريق الموازنة والموازاة»**[1]؛ يتجلّى هذا من خلال الأشكال والأنواع المختلفة التي يتمظهر بها في كلّ مرّة، وحسب ما تقتضيه حاجة الشّاعر في توظيف هذا الشّكل أو ذاك.

كثر الحديث عن أنواع التّوازي في دراسة النّص الشّعري، فمنهم من عدّ مستويات التّوازي أنواعا.كالتّوازي الصّوتي والتّوازي التّركيبي والتّوازي الدّلالي، ومنهم من حدّد أنواع التّوازي بحسب بنيته الشّكليةالتي تتمثّل في التّوازي المترادف والمتضاد والتّوليفي[2].

ومنهم من قسّمه إلى قسمين: **التّوازي الظّاهر**؛ الذي يشمل **(التوازي المتطابق، المتماثل، المتشابه، المتشاكل، المتضاهي)**، أمّا القسم الثّاني: يتمثّل في **التّوازي الخفي**[3].

لم تقصر الدّراسات المعاصرة التّوازي على الجملة فقط، بل اتّسعت في دراستها ليشمل التّوازي تركيب المفردة وعلاقتها مع المفردات الأخرى، ليصبح التّوازي في ضوء هذه الدّراسات مشتملا على عدّة مستويات، هي على النّحو الآتي: **المستوى الصّوتي، المستوى التّركيبي، المستوى الدّلالي.** ستقف هذه الدّراسة قدر الإمكان على تحليل تلك الأشكال والمستويات، وأن تكشف عن صور التّوازي التي تجلّت بشكل بارز في مدوّنة **"يطوف بالأسماء".**

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1، 1992، ص 80

[2] ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص97

[3] ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص 161

1- التّوازي الصّوتي:

تعتمد دراسة التّوازي الصّوتي على رصد كميّة الأصوات المتشابهة، المتكرّرة والمتقابلة أحيانا، وكيفيّة توزيعها وتموقعها في بناء النص، فالتوازي يتشكّل من أبنية ذات صفات صوتية متقاربة، ودلالات مختلفة تصل إلى حدّ التّضاد أحيانا، حتّى يصبح التّوازي حينئذ أداة سبك تعمل على تماسك أجزاء النّص ومكوّناته. بالإضافة إلى أنّ **<< عناصر التّركيب الصّوتيّة والنّحويّة واللاليّة" تؤلّف شبكة من العلاقات المتنافسة لا تتوفّر في اللّغة وحدها، فالكلمة والعبارة والشّكل اللّغوي الدّال تدخل في ألوان متنوّعة من التّظام، لتشكّل أنماطا من البنى اللّغويّة، ويحدث تناسق عام في الأصوات والدّلالات والأنماط التّركيبيّة>>**[1]؛ بمعنى أنّ الصّوت قد يوحي بانسجام دلالي، إذا نظرنا إليه في بنية الكلمة وسيّاقها، وفي موقعيّتها مع غيرها من مفردات النّص، وهذا يدلّ على أنّ البحث في مختلف الجوانب الجماليّة للمستوى الصّوتي ليس أمرا منعزلا عن الدلالة العامّة للنّص.

لا مناص أنّ الحديث عن الصّوت يتبعه ويلازمه الحديث عن الإيقاع؛ فقد صار الإيقاع الشّعري عموما **<<ظاهرة أوسع من مجرّد الوزن، فبالإضافة إلى الإيقاع الصّوتي صار من الممكن عقلا وذوقا الحديث عن إيقاع الصّورة الشّعريّة وإيقاع الدلالة، بل وإيقاع التّنظيم الطّباعي للصّفحة الشّعريّة، وكلّها لإيقاعات وثيقة الصّلة بإنتاج الدلالة>>**[2]؛ ممّا يدلّ على الارتباط الوثيق بين الإيقاع وإنتاج الدّلالة.

وظّف الشّاعر **"عبد الله العشي"** التّوازي الصّوتي كأداة أسلوبيّة في تشييد معماره التّقصيدي ، وهو ما يمكن استقصاؤه من خلال بعض النّماذج الشّعريّة المختلفة، التي تقدّم تأكيدا على قوّة تأثير البعد الصّوتي في الأبعاد الدلاليّة للمتن الشّعري. يقول **"عبد الله العشي"**:

كشفت مرة وردة البحر

[1] **محمد عزام، الأسلوبية نقدا ومنهجا، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1989، ص 39**

[2] **محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 1995، ص 31**

عن وجهها

لحظة واحدة

فهوى القلب

واختلط الثلج بالنار

والرمل بالماء

والصمت بالأسئلة

أغلقت بابها وردة البحر

فانفتحت جمرة الصدر

وانهارت المملكة

كيف تدخل سوسنة الشعر

هذا اليباب

أي باب ستعبره أي باب

والمسافات موصدة

والدروب ذئاب

سوف تمسك ريشتها

وتوقع لحن العراء

ولحن الغياب

ثم تذرف من عينها دمعتين

ومن قلبها

و تعيد إلى قمر الوجه

ليل النقاب[1]

المتأمّل للهندسة الصّوتيّة لهذين المقطعين الشّعريّين يجد أنّه زاخر بالمتوازيّات الصّوتيّة المعتمدة من قبل الشّاعر، محقّقا بذلك أعلى درجات الانتظام الصّوتي،ممّا يخلق تساوقا وانسجاما بين الإيقاع والتّركيب.

من خلال التّوقّف مليّا عند هذا النّص الشّعري، نلاحظ أنّ كلّا من الأصوات، **(الرّاء والتّاء والفاء)** تشكّل توازيا خاصّا، فبإجراء إحصاء صوتي لهذه الأسطر الشّعريّة نصل إلى أنّ صوت **(الرّاء)** تكرّر **سبعة عشر (17) مرّة**، وتواتر صوت **(الفاء) ثماني (08) مرّات**، في حين تكرّر صوت **(التّاء) اثنين وعشرين (22) مرّة**.

اتّكأ الشّاعر على توازي هذه الأصوات بما تحمله من توافق وتخالف في الصّفات والمخارج. فالمتأمّل في صوت **(التّاء)** يتوصّل إلى أنّه وما يتميّز به من طلاوة وطراوة، هو المفتاح الصّوتي، الرّئيس للولوج إلى استكناه بعض الدّلالات، التي يرمي إليها الشّاعر، ومن خلال توازيه مع صوت **(الرّاء)**،الذي يعتبر مقوّما أساسيّا من مقوّمات المرونة والحيويّة والقدرة الحركيّة[2]، ولعلّ هذا يتجلّى في بعض المفردات ك**(البحر، النّار، الصّدر، ريشتها، انهارت، ستعبره ،...)**.

من جهة أخرى فحرف **(الفاء)** ينماز برقّة صوته، وكثيرا ما يضفي معنى الضّعف والوهن على الألفاظ، التي يدخل في تركيبها، ولا سيّما المؤلّفة من حروف: **(د، ت، ط، ر، ل،ن)**[3].

[1] **الديوان، ص 71- 72**

[2] **عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 83**

[3] **ينظر: المرجع نفسه، ص83**

نجد في المقابل أنّ هناك اختلافا وتناقضا بين الصّوتين **(الفاء) المهموسة** و**(الرّاء) المجهورة**، وبالتالي تقابل دلالتين متضادّتين؛ بمعنى دلالة الضّعف مع دلالة القوة، وهذا ما زاد البعد الدّلالي عمقا وتناغما وانسجاما مع الجو العام للقصيدة؛ هذا الجو المفعم بالشّكوى المرّة والألم المُمض.

حاول إذن **"عبد الله العشي"** أن يربط أسلوب التّوازي ربطا عميقا ووثيقا بالدّلالة، فهو لم يأت به لخدمة الإيقاع فحسب، بل جاء بهطواعا لمتطلّبات الدلالة النّصّيّة ليعملا معا في نسيج الصورة، ورسم أبعادها فنّيا، وهذا نابع من حسّه الشّعوري في عرض التّجربة.

وفي إطار البحث عن الدّلالات المضمرة من خلال التّوازي، الذي خلّفه صوت **(التّاء)**، الذي ورد في أغلب مواضعه تاء تأنيث. ومن المهّم جدّا التّوقّف قليلا هنا عند ملامح الحضور الأنثوي في الشّعر العربي فحضور الأنثى فيه لا يكاد يدانيه حضور آخر.

كانت هذه الأنثى من خلال النّص الشّعري السّابق هي تلك: الوردة البحريّة، التي كشفت عن وجهها، ثمّ أغلقت بابها، فانفتحت جمرة الصّدر، فتذرف الدّموع، توقّع، تمسك ريشتها...

لعلّ **"عبد الله العشي"** كان يرمي من خلال توظيفه لملامح العنصر الأنثوي تلك الكتابة، القصيدة، اللّغة ...

ت (ة) ⟵ **الكتابـــــة**، **اللّغـــــــة**، **القصيـــــدة**

فبعدما أغلقت هذه الوردة بابها انهارت مملكة الشّعر، وعمّ الخراب والجهل، الذي أرخى سدول ظلامه.

إذا كانت بنية الأصوات تخلق لونا من التّوازي الظّاهري لأنّها تمارس فعلها على خط الكلمات، فإنّ بنية الوزن تخلق لونا من التّوازي الخفي الذي يسهم في بناء متواليات على المستوى الصّرفي ~~+~~النّحوي، وذلك لوقوع صيغ متماثلة صرفيّا بآدائها للوظائف النّحويّة في مواقع عروضيّة متماثلة، ولاستخراج **<<ما يمكن أن ندعوه بشبه التّوازي الخفي سيكون مقياسنا (...) اشتراك الكلمتين في صوتين فأكثر مع الأخذ بعين الاعتبار القرب في المخارج الصّوتية>>**[1].

يقول **"عبد الله العشي"**:

أتعبتني اللّغة

كيف أصطاد لؤلؤها

وأطارد شاردها

كيف أجمعه من أقاصيه...

مفردة مفرده

أتتبّع أشكالها المرهقات

وأحفر في جوفها أحرفها

وغرائب أسمائها

وتضاريس أوصافها[2]

يتّضح في المقطع الشّعري أعلاه شبه التّوازي الخفي من خلال بعض المفردات بالتّالي تشترك في صوتين فأكثر ك **<<أتعبتني، أتتبّع>>، <<لؤلؤها، شاردها، أشكالها، أوصافها، أسمائها>>، <<أحفر، أحرفها، جوفها>>**،يحمل الشّاعر ثورة داخليّة تحمل قلقه وتساؤلاته المكرّرة

[1] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص154
[2] الديوان، ص33.34

عن هذه اللّغة، فهو يكشف ويبوح عن مكامنه المتمثّلة في رحلته المضيئة التي أرهقته، وأتعبته جرّاء تتبعه للغة، فيبدو بذلك تعالي وتمنّع القصيدة، فنجده يتساءل كيف يصطاد لؤلؤها وجوهرها، يجمعها مفردة مفردة،...فهو يطاردها علّه يمسك بها ليتحقّق الإبداع، وهذه المطاردة ما هي إلاّ إشارات ترتبط ببعضها البعض وتتولّد منها المعاني والدّلالات الدّالة على أنّ اللّغة في حالة توالد مستمر لتنسج قصيدة الشّاعر.

أسهمت مجموعة من الوحدات الصّوتيّة المكرّرة، في دوال القصيدة في إثراء الإيقاع الموسيقي داخل القصيدة عزّزه الإيقاع الخارجي المبني على الوزن والقوافي. فالقافية عبارة عن عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرّرها يكون جزءً مهمًّا من الموسيقى الشّعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة، يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا الوزن الّذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ؛ وعليه فالقافية عنصر مهّم وأساسي في بناء معمارية القصيدة العربيّة، وقد استطاع الشّعراء في العصر الحديث أن ينفلتوا من صرامتها، الّتي كانت تثقل كواهلهم وتجبرهم في بعض الأحيان على الحشو أوالتكلّف الزّائد لجلبها واستحضارها.

يتحدّد معنى القافية من خلال التّناغم الموسيقي لحرف الرّوي، واتّفاقه مع أحاسيس الشّاعر، وهي اشتراك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير[1]. ومبحث علم القافية ضروري، وفائدتها ضبط الإيقاع حتّى نعرف النّسق الّذي رسم للشّعر، والانفعال الّذي يتلاءم بين القافية وموضوع القصيدة.

يعرض **"جاكبسون"** رأي **"هوبكنس"** في التّوازي بقوله:**<<ليست القافية سوى حالة خاصّة مكثّفة نوعا ما من مسألة أكثر عمومية، بل و يمكننا القول إنّها حالة خاصّة للمسألة الأساسية للشّعر الّتي هي التّوازي>>**[2]؛ وهذا يدلّ على أنّ القافية مسألة ضروريّة للشّعر، وبالتّالي فهي ضروريّة للتّوازي**<<تبعا لعلاقتها العضويّة بلحمة اللّغة الشّعرية حيث تختزل أبلغ سمة للشّعر وهي التّوازي الصّوتي>>**[3] فعلاقة القافيّة باللّغة الشّعريّة تختزل التّوازي الصّوتي.

---

[1] ينظر: أبو السّعود سلامة أبو السّعود، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 2002، ص97

[2] جاكبسون، قضايا الشّعرية، ص74

[3] حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، ص 68

تنتج الهندسة الإيقاعيّة للقافية نوعا من التّوازي، ولكن يتمّ التّوازي من انسجام بين مخارج الحروف وصفاتها الّتي تزيد الإيقاع روعة، وتضفي على الجرس بهجة تزيده رونقا ولذّة. ارتأت الدّراسة أن تتبنّى مقولة أنّ الرّوي هو القافية، تتفاعل معه مجموعة من الأصوات فتزيد من انسجامه ورونقه، وتحدث فيه تناغما وانسيابا يتسلّل مع حركة المشاعر المفعمة بحبِّ الجمال.

من نماذج التّوازي الصّوتي على مستوى القافيّة قصيدة **"يوم رافق نون الوهم"**.

كان قلبي يحدّثني.
أنّ هذا الطّريق
تعب
كنت أعرف أنّ القصيدة
خائنة
سوف تتركني ضائعا
عند أوّل قافية
تضطرب
كنت أعرف
لكنّي عاشق وله.
ليس لي غيرها
من يلملمني في الزّحام للّجب
كنت فتحت قلبي لها
كي تغنّي بأرجائه
وافرا طيّعا و خبب
كان إن حضرت
مزّقت ما تبقّى من القلب
إربا إرب
وهي إن غاب إيقاعها

أضرمت في الضّلوع اللّهب [1]

لا تظهر القيمة الصّوتيّة والنّفسيّة للقافية بجلاء، ولا يبوح بها النّص الشّعري، إذا ظلّت دراسة القافية شكليّة بعيدة عن التّغلغل في النّص والوقوف على خصائص الحروف.

يشكّل صوت **(الباء)** روي القافية الأكثر تردّدا في نهاية الأسطر الشّعريّة السّابقة، **(تعب، تضطرب، اللّجب، خبب، القلب، إرب، اللّهب...)**، وقد جاء هذا الصّوت متوافقا مع نهاية التّفعيلة الوزنية **(مستفعلن) – بحر الرّجز-** ممّا أسهم في بروز النّغمة الإيقاعية الحزينة.

فمن ميزات هذا الحرف- **الباء-** أنّه يتم نطقه بجعل الشّفتين مطبقتين، بعد اندفاع الهواء، وباهتزاز الوتران الصّوتيّان، وانفتاح الشّفتين يحدث صوتا انفجاريا، ومن بين دلالاته الانفجار والتّحطيم والشّق والمفاجأة والشّدة [2]، لذلك فقد تعمّد الشّاعر أن يجمع بين هذا الصّوت المجهور ودلالة الانفجار ليفجّر بذلك براكين الفنّ في عمق من أعماقه.

اختار **"عبد الله العشي"** قافيته التي تنتهي بصوت **(الباء)** اله من قيمة صوتيّة موسيقيّة، فهو يومئ من خلاله إلى حالة الحزن المترسّبة في ذاته، وأنّ توظيف الشّاعر لهذا الصّوت يأتي منسجما والحالة الشّعورية الّتي اتّسمت بالمعاناة، فدلالة تكرار هذا الصّوت تعكس العلاقة الحميميّة بين المبدع وغاياته النّفسيّة .لذلك يمكن القول **<<إنّ الصّوت الّذي تحدثه القافية هو صوت يتجاوب مع إيقاع القصيدة، وإيقاع النّفس، فهو صوت يتلاحم مع المعنى ويتعاضد معه، ولا تظل كلمات القافية دون ارتباط بالجوّ الموسيقي العام الّذي يضفي على المعنى إيحاء وقوّة وعمقا>>** [3]؛ وهذا يعني ما تضفيه القافيّة على المعنى من إيقاع وإيحاء.

تستطيع القافيّة أن تكون أحيانا ترجمانا للمعنى الّذي يريد الشّاعر إيصاله للمتلقي، كما تعمل على تعميقه وتقويته.

الإلحاح على قافيّة معيّنة وروي معيّن على المستوى البنائي للقصيدة، يتبعه تراكم دلالي من خلال تكثيف صوت بعينه أو أكثر في نهاية السّطر الشّعري، إذ **<<يوظّف الشّاعر الحاذق في**

---

[1] الدّيوان، ص **43- 44**

[2] ينظر: عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص**59**

[3] موسى ربابعة، قراءة في النصّ الشّعري الجاهلي، مؤسّسه حمادة ودار الكندي للنّشر والتوزيع، الأردن، د ط، **1998**، ص **148**

قوافيه،أو في ثنايا أبياته بعض الأصوات الّتي ترتبط بموضوع القصيدة وبصورتها الفنّية، فيعمد إلى صوت يكرّره مصوّرا به اللّوحة والحركة المطلوبة»»[1].

يقول **"عبد الله العشي"** في موضع آخر:

كلّما لمعت نجمة في المدى المستحيل.
شدّني نحوها الظّمأ القاتل
يا طريقي الثّقيل
أيّها الوجع القاتل
ليس لي قمر أو دليل
وأنا في سفر دائم

لو تعرّت أمامي السّنون
وتعرّى أمامي المدى الهائل
يا صداي الطّويل
أيّها الوجع القاتل[2]

يتبدّى من خلال هذين المقطعين الشّعريّين أنّ حرف**(اللّام)** شكّل قافية لهما، فالقافيّة تمثّل النّتيجة أو النّهاية الدّلاليّة لهذه الأسطر، علاوة على ذلك فإنّها أسهمت في رسم إيقاع خاص للقصيدة باتّخاذ حرف**(اللّام)** رويًّا لها، يُلاحظ أنّ هناك نزوعا قويًّا إلى الاحتفاظ بالرّوي الّذي يكسب هذه الأسطر إيقاعا مرتبطا بالألم والتّوقيع، فـ**(اللّام)** في هذه القصيدة يدلّ على الحزن والأسى واستمرارية هذا الوجع في الطّريق الثّقيل، والصّدى الطّويل ...

يبدو توظيف الشّاعر لهذه القافية اللّامية وبهذه الكثافة في هذه القصيدة، قد صوّر موقف الذّات الشّاعرة أحسن تصوير، فهي تتدفّق على نحو تراكمي لا يدع فرصة لقافيّة أخرى إلاّ بعد أن

[1] محمّد صالح الضالع، الأسلوبية الصّوتية، ص 28
[2] الديوان، ص 63

يكون الشّاعر قد أحسّ بإشباع في سيّاق هذه القافية اللّامية، فالذّات الشّاعرة هنا تحتفظ بحيّز تتعرّف ضمنه في بناء القافية. فقد جاء النّسق التّقفوي، الذي اختاره الشّاعر متساوقاومتماشيّا مع الحالة الشّعوريّة والانفعاليّة التي يعيشها، فهو يبوح بموقفه الثّائر أمام طريق قاتل، فلا يجد إلاّ ذاته متفاعلا مع هذا الواقع، ومحاولا تغييره بكلّ ما يمتلك من إرادة، فكانت التّقفيّة متجاوبة والاندفاع الشّعوري المتوتّر الذي تعيشه الذّات الشّاعرة.

مثّلت القافية عنصرا فعّالا في بنية التّوازي، كونها تدخل في تشكيل الجانب الإيقاعي؛ فهي تخلق نوعا من الانفعال يأسر الآذان والقلوب، واختيار **"عبد الله العشي"** لتلك القوافي يصدر عن نفسيّة متوتّرة ترغب في الأمن والاستقرار، وترغب عن الموت والانكسار، وهذا يعني أنّ **«العلاقة بين الفكرة والقافية مرتبطة ارتباطا باطنيا خفيا لا يظهر للعيان إلاّ أنّ خفاءه هذا واستتاره لا يمكن أن يلغي وجوده»**[1]، فكأنّ القافية هي الصّوت الآخر للشّاعر، أو هي التّرجيع النّفسي الّذي يتلاحم مع المعنى في جوّ إيقاعي يوحي بالعمق والقوّة.

يحاول الشّاعر أن يبني النّغمة الإيقاعيّة في نصّه الشّعري من خلال أصوات تتكرّر بعينها، وتتوزّع على مسافات محدّدة تسهم في تشكيلها وبروزها، فتوفُّر التّوازي الصّوتي في قصيدة **"عبد الله العشي"** يحقّق نوعا من التّناغم الموسيقي والإيقاعي داخل النّص، والملاحظ أنّ الشّاعر يحرص على إيجاد صوت معيّن في بعض الفقرات، له أثره في تحقيق الإيقاع من جهة، وإثراء الإحساس بالدلالة من جهة أخرى، من ذلك تكرار الحروف المجهورة الانفجاريّة، أو الحروف الصّامتة المهموسة، أو كليهما معا في عدّة أسطر شعريّة متقاربة.بالإضافة إلى دور القافيّة التي يضيف تكرارها الملموس بعدا إيقاعيا ملفتا، ممّا يحدث صدى صوتيا بارزا ومتناغما خلال الأسطر الشّعريّة.

وقد تجلّى التّوازي الصّوتي من خلال توازي الحروف وشبه التّوازي الخفي وتوازي القوافي.

[1] **يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1982، ص 74**

2- التّوازي الصّرفي:

يعتمد النّص على ظاهرة التّوازي الّتي تربط وحداته، وتنظّمه وتؤسّس تراكيبه على دلالات متشابكة ومتناسقة يضبطه في الشّعر الوزن والقافية،وفي النثر المشابهة والمغايرة[1]. فالمعنى الذي قد يوحي به الاسم أو الفل أو الحرف قد يُستقَى من قبل الصّيغة الصّرفيّة، وطريقة بناء الكلمة، وميزانها الذي صُبَّت فيه أو قيست عليه.

يشير **"رومان جاكبسون"«أنّ ثمّة نسقا من التّناسبات المستمرّة على مستويات متعدّدة من الخطاب منها:مستوى تنظيم وترتيب التّرادفات المعجميّة وتطابقات المعجم التّامّة، ممّا يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التّوازي انسجاما وتنوّعا كبيرا في الآن نفسه»**[2]، سبق وأن تحدّثت الدّراسة عن جهود **"ر. جاكبسون"** عندما وضع أنماطا مختلفة للتّوازي، فقد جعل من بينها مستوى تنظيم وترتيب التّرادفات المعجميّة وتطابقات المعجم التّامة، التي يراها من أهمّ ركائز التّوازي الصّرفي الّتي تمثّل عنصرا هامّا فيه.

يعتمد هذا النّوع من التّوازي على تكرار بُنى لفظية ذات صفات متشابهة؛ كأن تتكرّر المفردة نفسها في بدايات الأبيات، أو جزء منها، أو تتكرّر مفردات ذات خصائص متشابهة نوعا ما من مثل الصيغ الاشتقاقية، اسم الفاعل مثلا، أو اسم المفعول، على وزن واحد، وبالتّالي فالبنية الصّرفيّة المتشابهة، وتكرار ألفاظ بعينها، في مواضع معيّنة من الأبيات هما المعياران المعتمدان على تقويّة إيقاع الفكرة، وتدعيم الدّلالة التي يعبّر عنها النّص.

من أمثلة التّوازي الصّرفي في ديوان **"عبد الله العشي"** قوله:

سوف يفجؤكم
سوف يقبل فارتقبوا
قد يفاجئكم من وراء الغمام
قد يفاجئكم في هديل الحمام

[1] ينظر: عبد الله خليف خضيرعبيد الحيّاني، التوازي التركيبي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، إشراف هاني صبري علي آل يونس، كلية الآداب بجامعة الموصل، العراق، 2004، ص17

[2] جاكبسون، قضايا الشعرية، ص106

قد تخبّئه نجمة
وتجيء به خفية
في غدير الظلام[1]

تكرّرت في القصيدة صيّغ مثل الفعل المضارع **(يُفاجِئكم)**، الّذي ورد بالصّيغة نفسها مرّتين، ومرّة على وزن **(يَفْعُلُ)**، وهذا ما جعلها توفّر للقصيدة منحى إيقاعيا متميّزا، فالزّمن المضارع زمن حي يمكنه أن يبثّ الحياة في أيّ نصّ أدبي، وذلكبحكم دلالته الآنيّة الحاضرة، لذا فقد وظّفه الشّاعر لخلق تفاعل مباشر وحيوي بين الخطاب والعالم الخارجي، إضافة إلى ذلك فالزّمن المضارع يجعل الأفكار أوثق بمكانها وزمانها، ويعمل على حضورالأشياء، ويؤكّد على وجود الأحداث، كما يمكنه أن يخلق تفاعلا مباشرا مع المتلقّي بحكم دلالته الآنيّة الحاضرة التي تجعل المتلقّي دائم التّركيز والانتباه.[2] وفقد بدأ الشّاعر بالصّيغة **(يَفْجُؤُكم)**، ثمّ أردف بالفعل **(يُفاجِئكم)** إذ نتيجة لهذا التّوازي المفاجئ في هذين السّطرين قد يوهم القارئ بأنّ قد تكرّر مرّتين، ومع إعادة النّظر في الكلمتين معًا، يزول شيء من هذا الإبهام، وذلك لوجود سمة ميّزت بينهما. فالصّيغة الأولى **(يَفجُؤكم)** جاءت مسبوقة بـ**"سوف"(حرف تسويف)**،الّتي تفيد حدوث الفعل المضارع في المستقبل البعيد، وكأنّ بالشّاعر يستشرف ويتوقّع المفاجأة في المستقبل، ليوفّر للفعل ديمومة وحركية زمنية مستمرّة، ثمّ كرر بعد ذلك الجذر اللّغوي نفسه على وزن**(يُفَاعِلُ)**، وفي هذه المرّة لا يفسح المجال أمام خيال القارئ، بل يترك له بصمات تؤكّد حدوث المفاجأة لدى الذّات المخاطبة، وذلك بتكرار **(قد)** الّتي تفيد التّحقيق، وتستمرّ مع ذلك دلالة المفاجأة في زمن المستقبل، يسيطر الفعل المضارع على خلجات الشّاعر، فمن يمعن النّظر في تكرار هذا الفعل يجده أنّه ذو طابع درامي؛ لأنّ**<<لغة الدّراما هي لغة الفعل المضارع الّذي يجري ولم ينقض>>**[3] ،انفعال الذّات الشّاعرة، وهذا الانفعال قد أخذ بالتطوّر، بفضل هذا النّمطمن التّوازي الّذي خلق جوًّا موسيقيًّا واضحا.

---

[1] الديوان، ص5

[2] ينظر: محمد العبد، بحوث في الخطاب الانشائي، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع ، مصر، دط، 1999، ص69

[3] ناصر يعقوب، قصيدة القناع، قراءة في قصيدة "رحلة المتبنّي إلى مصر" لمحمود درويش، مج 24، ع3+4، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ، دمشق، 2008، ص263

يقول **"عبد الله العشي"**:

فافتحوا للفتى سرّ أسراركم
وافتحوا للعريس
باب أيّامكم
واخرجوا من رماد الرّماد
ومن عتمة الكهف
اخرجوا للدّليل
إنّه مقبل، مقبل
قاتلا أو قتيل
حين يفتح أبوابه العالم[1]

تردّد في النصّ الشّعري السّابق صيغ متشابهة حرفيًّا من حيث الشّكل، فالبنية الصّرفية المتشابهة، وتكرار ألفاظ بذاتها في مواضع معيّنة من الأبيات هما المعياران المعتمدان في استقصاء الدّلالة الّتي يثبتها ويقوّيها هذا النّوع من التّوازي، وهذا من خلال الفعل**(افْتَحُوا)**، على وزن **(فْعَلُوا)** الّذي تكرّر مرّتين، والفعل**(اخرجوا)** على وزن**(فْعُلُوا)** هو الآخر الّذي تكرّر مرّتين في نصّ شعري قصير. يهدف الشّاعر من تكرارهما ومعاودتهما إلى أن يقرَّ هذين الفعلين في أذهاننا، وقد جاء هذان الفعلان في كلّ مرّة على صيغة الأمر في سيّاق المستقبل، وممّا لا شكّ فيه أنّ تكرار هذان الفعلان تعزّزا عمق الخواء النّفسي، الذي حقّق توازيًا إيقاعيًّا ودلاليًّا،فكشف عن الحالة النّفسية الّتي تسيطر على الشّاعر، فهما يمثّلان بؤرة مركزية ارتكز عليها النصّ الشّعري إذ عبّرا عن الرّغبة العظيمة والملحّة على عودة إشراق هذا الوطن في زمن الغياهب والظّلام. والشّاعر هنا يوجّه صرخة إلى منقذ افتراضي يراه الفارس المنقذ، الذي يضطلع بمهمّة تغيير العالم حين يفتح أبوابه العالم.

وثمّة مثال آخر في:**(قاتلا)** أو **(قتيل)**. كرر الشّاعر الجذر اللّغوي**(قَتَلَ)**، بصيغتين مختلفتين مرّة على وزن**(فاعِل)**؛ **(اتِل)** ومرّة على وزن **(فَعِيل)**؛ **(قَتِيل)**، لقد جاءت هاتان الصّيغتان

[1] **الديوان، ص 5- 6**

محمّلتان بدلالة الضّجر والاضطراب جرّاء هذا الوضع اللّاإنساني، إنّه الجرح العربي الذي ينتظر **(فارسا)** يكفّ نزفه، لكنّ هذا الفارس يبدو بعيدا ومجيئه لا يحمله المستقبل القريب، وهذا من خلال ما توحي به لفظة(سوف)، التي تفيد المستقبل البعيد، وسيبقى ذلك الجرح العربي مفتوحا لفترة أطول، والتآمه يصير أصعب، غير أنّ الظّروف الحالكة التي تتخبّط فيها المجتمعات العربيّة تؤكّد أنّه سيأتي فارسها فجأة من حيث لاتدري حاملا معه شعلة أمل تضيء للأمّة هذا الظّلام الحالك.

جاء هذا النّوع من التّوازي ليكشف عن حالة العجز التي تعتري الأمّة، والشّاعر ينتظر مخلّص هذه الأمّة ليخلّصها من براثن هذا العجز.

أدّى التّوازي الصّرفي دورا فاعلا في الموسيقى المنبعثة من هذا التّناغم، لهذا اعتمد الشّاعر على ترديد تلك الأوزان في مواضع صرفيّة معيّنة. جاء الإيقاع الدّاخلي متناغما والخارجي للنّص، وبالتّالي فالإيقاع الذي شكّله تكرار الصيّغ الصّرفيّة **<<يساعد في إنتاج الانفعال القوي، والتّأثير المتزايد والمتانة، والمهابة،وخفّة السّمع، والسّرعة، أو أيّ تأثير آخر يقصده الشّاعر>>**[1] فظهرت بذلك هندسة الأسطر الشّعريّة في غاية من التّناسق والانسجام.

[1] محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط1، 1988، ص33

3- التّــوازي التّركيبـــــــي:

لا يمكن أن نفهم أيّ كلمة بمعزل عن الكلمات الأخرى ذات الصّلة بها الّتي تعيّن معناها فالمعنى لا ينكشف إلاّ من خلال وضع الوحدة اللّغوية في سياقات مختلفة، وهذا ما أشار إليه **" الجرجاني"** في قوله:**<< الألفاظ لا تفيد حتى تؤلّف ضربا من التّأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التّركيب والتّرتيب>>**[1]؛ بمعنى أنّ الكلمة تكون محقّقة لذاتها في فاعليّتها في السّياق، ومعنى الجملة ليس إلاّ مجموع السّياقات الّتي تشكّل الكلمة جزء منها، وليست دلالاتها إلاّ مجموع التّأليفات المتحقّقة لكلمة ما.

تتشكّل اللّغة الشّعريّة من تراكيب نحويّة مكوّنة من كلمات،وفق أنساق معيّنة، تتّفق والبناء الصّوتي للنّص الشّعري من جهة، والبناء الدّلالي من جهة ثانية .

يختصّ هذا النّوع من التّوازي بتنظيم الكلمات في جمل، ودراسة تركيب الجملة والبنى المتّكئة على التّركيب النّحوي تعدّ من أهمّ العناصر المكوّنة للتّوازي، فهي تحدّد السّمات النّحوية الأساسيّة في اللّغة وانتظامها . فالتّركيب النّحوي يؤدّي وظيفتين أساسيّتين : يخدم الإيقاع، وذلك بتكرار التّراكيب وأنظمتها من جانب، ويحقّق المعنى الدّلالي من جانب آخر[2].

سعى **" سمويل.ر.ليفن" (S.R.Liven)-** وذلك بالاعتماد على دراسات**(ر. جاكبسون)-** إلى تأسيس نحو خاص للّغة الشّعريّة يمارس فعله في مساحة أوسع من الجملة حتّى تصبح مؤشّرات التّعلّق النّحوي من أهمّ أسس المساهمة في بناء وحدة النّص،[3] لعلّ هذا ما يعبّر عنه مفهوم **(الازدواج)*** الذي عني به **(ر.ليفن)**، فالصّيغ الّتي تظهر في الموازنات الشّعريّة هي في الآن نفسه أطراف لبديلين مختلفين .

---

[1] عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، تح: هـ.ريتر، دار المسيرة ، بيروت، ط3، 1983، ص 3

[2] ينظر: سامح الرواشدة، التّوازي في شعر يوسف الصائغ، ص 19

[3] ينظر: محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، ص 85

* الازدواج: هو بديل مصطلح التوازي، سمويل رليفن، البنيات اللّسانية في الشعر، تر: محمد الولي وخالد التوزاني، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، دط، دت، ص 44

رصد البحث- فيما سبق- أشكالا من التّوازي الصّوتي والصّرفي، وبيّن دور الشّاعر في إنتاج هذين النّمطين من التّوازي لتحقيق غايات فنيّة ودلالية عديدة. و الأمر هنا أكثر عمقا وتميّزا لدور المبدع **(عبد الله العشي)** وخصوصيّته في الإبداع الفنّي .

لنتأمّل هذا النّوع من التّوازي في قول **(عبد الله العشي)** :

كشفت مرة وردة البحر
عن وجهها
لحظة واحدة
فهــوى القلـب
واختلط الثلج بالنار
والرمـل بالمـــاء
والصمت بالأسئلة
أغلقت بابها وردة البحر
فانفتحت جمرة الصدر
وانهارت المملكة[1]

يتّضح من خلال الأسطر الشعرية السّابقة ، وبجلاء التّوازي التّركيبي بين السّطر الأول والثّامن والتّاسع والأخير،**(كشفت، أغلقت، انفتحت، انهارت)** ويظهر أيضا بين السّطرين الثالث والرّابع في الفعلين**(فهوى، واختلط)**،فالتّوازي في هذا المثال يُدرَك بالبصر،في كيفيّة تشكيل الكلمة، وتوزيعها على فضاء الصّفحة، لما بين وحداتها من تماثل ناتج عن الصّورة نفسها، وهذا الأمر كشف عن نسق تركيبي وحّد بين المتواليّات المتوازيّة، إذ أنّ**«التّوازي والتّكرار يحافظان على النّغمة المتساويّة»**،[2] كما ساعد على تقويّة الفكرة التي حاول الشّاعر طرحها. لذلك يركّز الشّاعر على حضور النّسق النّحوي في المقطع الشّعري الواحد، بشكل رأسي ليعبّر من خلاله عن مدّ انفعالي ينبسط فوق مساحة الأسطر كلّها، ولا شكّ في أنّ تكرار النّسق النّحوي على هذا النّحو وبشكل متتابع يبرز درجة الانفعال التي تكشف أنا الشّاعر من ناحيّة والتّوازي الدلالي من ناحيّة أخرى.

يقول الشّاعر في موضع آخر:

---

[1] **الديوان ، ص 70**

[2] **موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء،، مج 22، ع5، مجلة دراسات العلوم الإنسانية ، الأردن، 1995، ص2037**

في عذاب المتاه السحيق

في عذاب الحريق

.

.

.

في الطريق الطويل[1]

أُنظر كذلك إلى هذا الرّصف المتوازي الرّائع قول الشّاعر:

في	عذاب	المتاه	السّحيق
في	عذاب	الحريق	
في		الطّريق	الطّويل

استطاعتهذه الأسطر الشّعرية المتوازيّة أن تنقل إلينا بفضل تكرار النّسق النّحوي نفسه حالة الشّاعر الحزينة،ومدى تألّمه وعذابه لأجل وطنه. مع وجود تغيير طفيف لبعض عناصرها. بحيث تضيف كلّ كلمة (**جديدة**)معنى إضافيّا تراكميّا إلى المعاني السّابقة، وتصبح الدّلالة الأساسيّة هي حاصل مكوّنات هذه الأنساق وتوابعها.ربّما يتّضح ذلك من خلال مايلي:

في + الاسم المجرور المضاف+ المضاف إليه+ نعت ← الجملة الأولى.

في+ الاسم المجرور المضاف+ المضاف إليه← الجملة الثانية.

في+ الاسم المجرور + نعت ←الجملة الثالثة.

يكرّر الشّاعر نسق شبه الجملة في ثلاث جمل شعريّة متتاليّة،التي خلقت فيما بينها توازيا نسقيّا واضحا،وقد كرر **"عبد الله العشي"كلمة (عذاب)** في بداية الجملتين الأولتين مسلّطا عليها الضّوء بشكل مباشر، ليجعل منها بؤرة مركزيّة تتفرّع منها الدّلالة. فالشّاعر بتكراره على هذا النّحو

[1] الديوان، ص56.57

يوثّق العرى الدّلاليّة بين المقاطع الشّعريّة،كما أنّ **«بنية التّوازي النّاتجة عن تماثل الأبيات لا تعني البعد الشّكلي،وإنّما تعمّق البعد المعنوي وذلك من خلال تصاعد بنية التّوازي وتناميها»**[1].

تحافظ الجمل السّابقة على ترتيب عناصرها، غير أنّ كل جملة تزيد أو تنقص عن سابقتها بعنصر لغوي أو أكثر،وبين التّوقّع ومخالفته تحدث اللّذة الشّعرية لدى المتلقّي. يكرّر الشّاعر الصّيغة الاسميّة التي تمنح الخطاب ثباتا وديمومةعلى خلاف الفعليّة التي تمنحه الحدثيّة والحركيّة، وهذا لينقل القارئ إلى مشهد مليء ومستقرّ على أشكال العذاب والألم، فحاول أن يؤكّد هذه الحال من خلال بنية التّوازي بين المفردات**(عذاب ، الحريق، المتاه، السّحيق، الطّويل، الطّريق)**، التي يحمل كلّ منها جزء من المعنى، الذي تعبّر عنه الأسطر الشّعريّة. ووقوع هذا التّركيب في مواضع محدّدة من الصّياغة يكسب توازيا تركيبا متماثلا يعكس بالتّالي توازيا دلاليا بين الأسطر.

تعدّ ظاهرة التّوازي التّركيبي من أبرز السّماتلبنيّة للنّص الشّعري التي حاول الشّاعر أن يستغلّها استغلالا واسعا، ممّا جعل من بنية نصّه الشّعري نسيجا متماسكا محكم الخيوط، ومتناسب الوحدات والبنى والإيقاع والموسيقي. إضافة إلى ذلك استطاع **"عبد الله العشي"**أن يوظّف الشّكل والمضمون توظيفا دقيقا، وذلك عبر هذاالضّرب من التّوازي، فالمتّفق عليه أنّ التّوازي شكل من **«أشكال النّظام النحوي، الذي يتمثّل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنّغمة والتّكوين النّحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب»**[2]، كما أنّ تكرار البنية نفسها استطاع أن يقوم بتكثيف الدّلالة الإيحائية للنص، وحمل القارىء على الانتباه والتّركيز حتّى يمكنه أن يمثّل التّجربة، فيشعر بشعور أمّته، ويحزن لأحزانها ويتألّم لآلامها وعذاباتها. كما أنّ للتّوازي التّركيبي إيقاع خاص تظهره جملة من البنيات الأسلوبيّة، هذه البنيات تتضافر فيما بينها من أجل بناء وحدة النّص الشّعريضمن سيّاق إيقاعي متميّز ومن ثمّ إنتاج الدّلالة.

[1] موسى ربابعة، ظاهرة التّوازي في قصيدة الخنساء، ص2033

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ع164، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص198

4- التّوازي الدلالي:

يتبنين المعمار الشّعري وفق أسلوب التّوازي، بأنواعه المختلفة،ممّا ينعكس على الجانب الدّلالي، إذ تتظافر تلكم الأنواع والأشكال في تآلف وانسجام لأجل تنميّة نواة دلاليّة مركزيّة تحقّق وحدة القصيدة، فالتّوازي الدّلالي يمكنه أن يلفّ النّص بأكمله، فإذا انزاحت إحدى بناه عن ذلك اختلّ نظامه، وبالتّالي كان هذا النّوع من التّوازي هو النّوع الرّئيس الذي تأتي الأنواع السّابقة لخدمته؛ فالتّوازي عامّة- تنمية لنواة معنويّة كما سبق الذّكر.

ينبغي أن يشار هاهنا إلى أنّ البنية المتشكّلة في النّمط التّركيبي المناسب، تتوزّع فيه الأدوار الوظيفيّة للكلمات بمقتضى دلالاتها، وأن يتأثّر المعنى الدّلالي بنوع البنية الشكليّة ويرتبط بها، وموقع الكلمة في الجملة يكشف عن حقيقة المعنى؛ لأنّ المعنى اللّغوي يختلف لنوع الوحدات الداخليّة في التّركيب ولموقعها، فاختلاف البنيات التشكيليّة والمواقع الوظيفيّة يتبعه اختلاف دلالي وفقا لحالات الاستعمال، إذ **<<لا يمكن أن تكون بنية التّوازي بنية شكليّة فقط، وإنّما هي بنية ترتبط بالمعنى والدلالة ارتباطا وثيقا>>**[1].

يمكن أن يشار إلى أنّ طريقة دراسة الدّلالات،لا تمتلك وسائل محدّدة لإنتاج دلالة محدّدة، وإنّما الأنساق هي التي تنتج دلالاتها نتيجة علاقاتها وصلتها بالواقع.

يتحكّم المبدأ العام في تشكيل الحضور الشّعري الذي يكمن في ظاهرة التّماثل التي تتّخذ لها أشكالا متعدّدة تبرز عن طريقها أشكال التّقابل والتّرادف والتّضاد..إلاّ أنّ كلّ ذلك يبقى بعيدا عن التّطابق التّام، ذلك لأنّ **<<إدراك التّماثل عملية ذهنيّة خفيّة لابدّ وأن يعينها حدس داخلي أيضا، ذلك أنّ الدّال يرد كعنصر في بنية الأسلوب ومن ثمّ يشغّل الذهن فورا بالارتداد إلى المدلول لإدراك المطابقة أو عدمها>>**[2]، ولهذا السّبب نجد المقاربة الأسلوبيّة للنّصوص الشّعرية خاصّة، تتقاطع مع المقاربة السيميائيّة من أجل تحويل الظّاهرة الأسلوبيّة إلى علامة سيميائيّة. فمن الملاحظ أنّ **<<البيت العربي يتميّز بخاصيّة ممتازة في التّحليل البنيوي، خاصّة إذا ما عدنا إلى المدرسة التّقليدية في الشّعر سوف نجد تركيزا دائما على تناظر الكلمات، والتّرديد والتّجاوب والتّقابل والتّوازي والتّفاهم والاشتقاق والتّخالف، والتّوافق...>>**[3].

---

[1] موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، ، ص 2033

[2] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص315

[3] سمير علي سمير الديلمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1990، ص125

يجسّد **"عبد الله العشي"** هذا النّمط من التّوازي في أشكال متعدّدة، تقوم على التّشابه أوالتّقابل بين الوحدات الدّلاليّة في معظم الأحيان،وبالتّالي لا يمكن التّأكّد من تحقيق الفكرة ما لم ينطلق هذا التّأكّد من دراسة نصّيّة لإثبات التّقابل والتّماثل التي **تخصّ الأبنيّة اللّغويّة التي تشكّلت كحصيلة للتّفاعلات والتّوتّرات بين الواقع وبين رؤية الشّعر الخاصّة، فهناك انطباع يختبره العقل عن الواقع، وكلّما ابتعث الشّاعر هذا الانطباع أدّى ذلك إلى مسلك لغوي ذي خواص مميّزة ربما كان التّقابل أبرز نتائجه»**[1]، هذا التّقابل قد يتّخذ أشكالا مختلفة، لكن البلاغة العربيّة تتّفق مع ما وصلت إليه الكشوف النقديّة الحديثة من خلال رصد أهمّ ظواهره المتمثّلة في التّرادف والتّضاد.

4-1- التّرادف: يعدّ التّرادف وسيلة من وسائلتحقيق التّوازي الدّلالي، وتأكيد المعنى وتقويّته في نفس المتلقّي فـ**«اللّفظ الواحد قد يتأتّى باستعماله مع لفظ آخر السّجع والقافيّة، والتّجنيس والتّرصيع وغير ذلك من أصناف البديع، لا يتأتّى إلاّ باستعمال مرادفه من ذلك اللّفظ»**[2]

يتشكّل التّرادف بالتّآزر بين المحورين الاستبدالي والتأليفي فيحدث التّوازي بين المترادفات بسبب تلاؤمها الدّلالي ويتّم إسقاط الحالة العاطفيّة للذّات الشّاعرة على المليّ اقات اللّغوية التي يعمل التّوازي ضمن منظومتها اللّغوية، في هذا الصّدد يقول **"عبد الله العشي"** في قصيدة**"لبيك"**:

البحر من تحتي عميق
والنار في فمي
وهذه الأشياء لاتبين
كأنما غيبها حريق
قررت أن أغادر الرماد
والجسد المفتون بالبريق
حملتها نبوة أشق أرض الله
يقودني الطريق للطريق
لبيك قد لبيت

[3] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 147

[2] جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة، ج1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين، القاهرة، دط، 1958، ص406

الصمت مطبق،
والشمس في بهائها كأنها
نهر يصب في جسد
وليس حول البيت من أحد
إلا أنا وأنت...
وكان وجه الله باسما يلوح في الأبد
سمعت قلبها يمور بالدعاء
معلقا بالواحد الأحد
مشت على الصدى،مشيت...
أتبع انسياب الماء نحو الغيمة البعيده
وقفت في حراء قلت لها:هنا أتاني الكتاب آية فآية
حتى استوى قصيده
سمعت صوته الشريف:
أن آمنوا...لبيك
آمنت، أمني وأمنها، وظللنا
فليس من ظل سوى لديك...
ظللنا بظلك الذي وعدت.

لبيك قد لبيت.

حمالها إلى جبال الله في الصعيد
كانت بقاياي الخطبة الأخيره
تفيض من أنوارها علي
سكبت خمرتي، أرقتها على دمي، وأجهشت خطاي
رميت شملتي، وسرت فوق الماء، غار الماء،...

كان الكون بين الظن و اليقين،[1]

بُنيَّت المقاطع الشعريّة السّابقة على تلاؤم دلالي قائم بين مجموعة من المترادفات التي تتكاثف وتتراص في ذهن الشّاعر لتشكّل ثلّة من الدّوال تفضي إلى مدلول واحد. ومجيء التّرادف في النّص الشّعري يشير إلى درجة حضور المعنى في ذهن المتكلّم، حيث يبقى في حالة من التّجلّي والحضور التي تضغط على الذّاكرة بالخروج والتّجسّد في النّص. لهذا تتواجد مجموعة لا يستهان بها من المترادفات، من بينها مايلي:

البحر= النهر= انسياب الماء=الغيمة البعيدة.
النار = حريق= الرماد.
الجسد= فمي= جوانحي= قلبها=كفّها = صدرها = يدي.
أرض الله= الطريق= بيته الحرام= حراء= الركن.
صلينا = دعوت = دعت.
بكت = بكيت = صحت.
الصمت مطبق= عميق.
الشمس= بريق= أنوارها= شرارة= الصّباح .
قصيدة = كتاب.
آمنوا = آمنت= أمني= أمنها.
ظللنا= ظل= بظلك.
جبال الله= الصعيد= صعيد عرفة= الربوة الخضراء.
الخطبة الأخيرة= صوته الشريف.

من خلال هذه السّلسلة من المترادفات، وعند تتبّع معانيها بدقّة يلاحظ أنّها تصبّ في قالب دلالي واحد؛ رغم أنّها تتراءى للعيان بكونها مختلفة، لكنّها في حقيقة الأمر تتماهى فيما بينها لتدلّ على شيء واحد وهو إعادة خلق جديد؛ أي بمعنى مرحلة ولادة القصيدة، الذي يكون في أجواء شبيهة إلى حدّ ما بمرحلة نزول الوحي.

من المتعارف عليه أنّ الماء هو مصدر الخصب والحياة والبعث. لذلك استغلّ الشّاعر هذا المعنى عبر المترادفات: **(البحر، النّهر، الماء، الغيمة)**؛ فالشّاعر استهل قصيدته بكلمة **"البحر"**، الذي

[1] الديوان، ص9- 10 -11

يشمل الأسرار الدّفينة والعميقةالتي لا يمكن سبر أغوارها بسهولة، فهو كاللّغة المترامية الأطراف، ثمّ بعد ذلك ضيّق المفهوم والدّلالة في كلمة النّهر على سبيل الحصر وكأنّه يقول بأنّ من ذلك البحر الدّقيق العميق والغيمة البعيدة تنساب مياه جديدة أتولد وتبعث لتصبّ في نهر، و تبع بقيّة المترادفات حيث وظّف الشّاعر مايلي: **(النّار، حريق، الرّماد)**.

فمن العدم يتّم خلق وبعث جديد لكل شيء في هذا الكون، أمّا عملية الخلق وإعادة البعث هذه فقد شاركت فيه بعض أعضاء جسده، ولعلها تدل على حالة من الرّعشة واللاّوعي التي يعيشها الشّاعر، فهذه الدّلالة أسعفتها وأكّدتها المترادفات التّالية:

صلّت، دعت، دعوت.

بكت، بكيت، صحت.

الصّمت، مطبّق، عميق.

فالشّاعر كالرّسول يكون في حالة رجاء وتذلّل ثمّ تهيّج فيسّرها بكاؤه وصيّاحه، وبعدها يسود كل هذا صمت مطبق، لكن ما يفتأ أن ينقطع ببريق من الضّوء أي قرب الولادة الجديدة، أوإعادة بعث جديدة للكلمات، وهذا ما تضافرت عليه المترادفات التّالية: **(الشّمس، بريق، أنوارها، شرارة، الصّباح، برق)** ففي هذه الحالة من المعاناة التي يسودها الظّلام فجأة يخترقها ضوء يبعث شرارته الأولى ثمّ يبدأ يبرق ليبعث أنوارها الصّباحية مع الشّمس وهذه تأذن بقرب الميلاد، وحين يتّم شعائر الحج يكون بذلك قد عاد إلى وعيه بخلق وبعث جديد للكلمات والتي تشكّل ميلاد قصيدة وهذا كلّه يؤكّده تناسل دلالات العنوان **" لبيك"** وكأنّ القصيدة دعته فلم يأبى بل وافق ولبّى الدّعوة، لكي يضع بين أيدينا خلقا جديدا وحياة جديدة وأسلوبا منفردا لم يتسنّ لأحد من قبل أن ينتجه.

4-2- التّضاد:

يعدّ التّضاد من أهمّ الوسائل، الذي إذا ماتكرّرت تحقّق للنّص تماسكه وانسجامه، وهذا عبر ما تشكّله المفردة وضدّها على المستوى السّطحي، لتمتدّ جذوره إلى المستوى العميق(الدّلالي)، فالتّضاد اللّغوي**<<يستطيع أن يثير تحرّكا في الخيال ذا اتّجاهين متباينين، ولكنّهما مندغمان في الحركة الواحدة، وبذلك تستطيع أن تحرّك عاطفة اصطراعيّة مضطرمة>>**[1] وتأتي أهميّة التّضاد من كونه يشكّل عنصر المخالفة تغدو فاعليّة أساسيّة يتلقّاها القارئ عبر كسر السّياق والخروج عليه، فالتّضاد

[1] يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، دط، 1990، ص55

بصيّغه المختلفة يمثّل أسلوبا يكسر رتابة النّص وجموده، بإثارة حساسيّة القارئ ومفاجأته بما هو غير متوقّع من ألفاظ وعبارات وصور ومواقف تتضاد فيما بينها، لتحقّق في النّهاية صدمة لقارئه، ولعلّ التّضاد من أكثر الأساليب قدرة على إقامة علاقة جدليّة بين النّص من جهة والقارئ من جهة أخرى، والشّاعر بدوره يوظّف هذا التّضاد في خلق حالة من التّوازي الدّلالي، فيسهم بذلك في رفع مستوى الدّلالة للتّركيب.

كما يمكن رصد بعض الوحدات المتضادّة في قصيدة **"لبيك"** السّابقة وذلك على النّحو الآتي:

الماء≠ النّار.

الرّماد ≠ البريق.

باسما≠ بكت.

مشت ≠ وقفت.

قلت ≠ سمعت.

فوق ≠ تحتي.

الظّن ≠ اليقين.

فغبت ≠ استبان.

لا رخوا ≠ لا عصي.

السماء ≠ الأرض.

أسرع ≠ أنخت.

أنزلتها ≠ ترفع.

دخلت ≠ خرجت.

اللّيل ≠ الضحى.

هزّني ≠ فاساقط.

الصّمت ≠ صحت.

جثوت ≠ ارتميت.

تكشف الدّراسة من خلال هذه الوحدات المتضادّة عن هيمنة روح الضّاد في سيّاقات هذا النّص الشّعري، التي تصبّ جميعها في تنامي الأبعاد الدّلالية.

فالتّوازي المتحقّق هنا فرضته لغة الشّاعر الصّوفية، ذلك الزّخم الرّوحي الذي يختلف من صوفي إلى آخر ومن حالة إلى أخرى،ممّا يكسبها مرونة خاصّة، ومن ثمّ فإنّ **<<البنى المتضادّة تقدّم تركيبا يتجاوز ما هو لغوي إلى ما هو نفسي، فعلى الرّغم ممّا تحمله هذه الكلمات من معنى مضاد إلاّ أنّ التّماثل الوزني ظلّ متساويا ممّا هيأ للشّاعر الاستمرار في تكريس الإيقاع الذي ينسجم وإيقاع النّفس والوجدان>>**[1]، لذلك فالمصطلح عند الصّوفية منطلقات تجريديّة، يصعب التّعامل معها، فهو لا يحافظ على طبيعته المعجمية حتى مع تحرّكه ضمن الإطار المعجمي، وذلك لأنّ الشّاعر الصّوفي يتعامل مع مفردات على وفق مخزونه الفكري الذي فرضته التّجربة، فتكتسي الألفاظ لديه بالدّلالات الفنّية ليشمل الذّات والموضوع معا، وما يتّصل بهما من مشاعر وأحاسيس وجدانية، وما يرتبط بهما من خلفيّات معرفيّة مؤسّسة لهذه المغايرة الأسلوبية، فالتّضاد الذي لعب دورا كبيرا في التّوازي الدّلالي، إنّما هو سمة أسلوبيّة ودلاليّة تخلق الأسباب التي تحفظ وجودها، إذ لا غنى للمتصوّفة من استغلال الإمكانات التّعبيرية للمصطلح خدمة للمرجعيّات، الذي يتميّز بالتّقابل في الغالب: **فالظّن** يقابله **اليقين**، **الغياب** يقابله **الاستبانة**، و**الدخول** يقابله **الخروج**، و**الصّمت** يقابله **الصحو**، و**الماء** يقابله **النّار** وهكذا...

وبهذا تصبح العلاقة بينهما علاقة طرديّة إن صحّ التّعبير، وهذا يشكّل إيقاعا متميّزا، أي **<< كلّما زاد التّضاد كبر التوتّر>>**[2] في بنية النّص الشّعري، وما تحقّقه من تفاعل في إنتاج الدّلالة.

وظّف **"عبد الله العشي"** بنية التّضاد الدّلالي في قصيدة **"لبيك"** توظيفا مكثّفا، ليستغلّ هذه البنية في تحقيق نوع من التوازن الدّقيق بين الوحدات اللغّوية، حتى يتكشّف المعنى الشّعري للقصيدة، فالشّاعر يعكس رؤيته الشّعرية بطريقة خاصّة تسهم في إثراء تجربته الشّعرية وتحقّق جماليّة قصيدته.

تكرّرت هذه المتضادّات باستمرار من خلال مناجاة المرأة الملهمة، في سياق خطاب شعري صوفي، تتوافر من خلاله الدّلالات والمعاني في تقابلات ثنائيّة خادمة لمركزيّة هذه التّجربة الشّعرية مولّدة فاعليّة شعريّة ينبض بها الديوان.

---

[1] موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، ص**2037**

[2] أستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، دط، **1958**، ص**57**

تشكّل مترادفات قصيدة **"لبيك"** نواة دلاليّة تتمركز حول **"الخصب والحياة"**، في حين توالي الأفعال كلّها يشكّل ظاهرة لافتة، إذ تتداخل دلالاتها مع المتضّادات، التّي تصب وتتنامى في نواة دلاليّة واحدة، والمتمثّلة في **"الأنثى الملهمة"** التي تلهم الأشعار للذّات المبدعة فتجدّد حياة الشّاعر مقترنة بعمليّة الإلهام، فالصوت الذي تمظهر ماء وتبدّى عشقا، ما هو إلاّ منطقة عبور ونبع للحياة، بالإضافة إلى كون هذه الأنثى المحرضّة على الشّعر والكتابة التي تراود الشّاعر لتخرجه من صمته المطبق إلى لحظة الصّحو، ومن الليّل إلى الضّحى، ومن الظّن إلى اليقين، كما يكشف **"عبد الله العشي"** عن **<<خبايا تغريبة الإنسان ومصيره العاني، فيضيع الفارق بين النّبوءة والشّعر، فيغدو التّأسيس الشّعري نبويّا بالدّرجة الأولى>>**[1]، وبهذا تتوافق رؤى الشّاعر الحالم مع الوحي النّبوي وهذا يتجلّى من خلال **(وقفت في حراء، أتاني الكتاب آية فآية حتى استوى قصيدة، بالربوة الخضراء، على صعيد عرفة)**، فكما النبوّة وحي وسعي وراء تطهير البشريّة من الدّنايا والخطايا كذلك الشّعر، ولعلّ القصيدة هي الوسيط الذي يخرج الشّاعر من الدّنس إلى الطّهارة، وبتفاعل القصيدة مع مكوّنات العالم الخارجي **"السّماء، الأرض، الليّل، الشّمس، الجبال، الكون،..."**- فهي تحتويها وتطوّعها لمتطلبّات دون أن تخضع لها خضوعا تاما، بغية تشكّل دلالات تتناسب والحالة الشّعوريّة للشّاعر المفعمة بالأحاسيس وبالخيال، إذ هو **"تفعيل لآليات التّوازي والاستعارة والتّرميز بشكل يؤدّي إلى الكشف عن التّجربة في مستوياتها العديدة، التي قد تصل إلى أبعاد رؤيويّة، لكنّها تظلّ تعبيريّة على الحقيقة المكنونة المعطاةفي الصيّغ اللغويّة والصّانعة لتجربة متماسكة خلاّقة"**[2]

يقول **"عبد الله العشي"** في موضع آخر من قصيدة **"مقاطع من سيرة الفتى"** :

كشفت مرّة وردة البحر
عن وجهها
لحظة واحدة
فهوى القلب
واختلط الثّلج بالنار
والرمل بالأسئلة

[1] محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية واطلالة على مدارس الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1969، ص226.227
[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998، ص41

أغلقت بابها وردة البحر
فانفتحت جمرة الصدر
وانهارت المملكه[1]

يجمع الشّاعر من خلال هذا النّص الشّعري بين الثنائيّات المتضادّة الذي تختزله الوحدات التّاليّة:

1) **كشفت≠ أغلق ≠ انفتحت.**
2) **الثّلج ≠النّار.**
3) **الصّمت ≠الأسئلة.**
4) **الرّمل ≠ الماء.**

تتشكّل هذه المتضادّات مقوّما أساسيّا في الأسطر الشّعريّة السّابقة، فيجمع الشّاعر بين **(الثّلج والنّار)** التّعبير عن حالته النّفسيّة المضطربة، فدلالة الثّلج الذي يتشكّل عن طريق تكاثف قطرات الماء-، هذا الماء وما يحمله من دلالة الحياة، **<<وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ>>**[2]، ومن النّار وما تحمله من دلالة الخراب والدّمار كما هو متواضع عليه، وعبّر الجمع بين النّقيضين **(الماء والنّار)** عن علاقته بوردة البحر، فالماء رمز لحياتها، والنّار رمز لتألّمه عليها، وانهيارها، لذلك فمن الواضح أنّ **<<تشكيل الصورة التناظرية في النّص الشّعري يتطلّب وعيا خلاّقا من قبل المتلقّي لإحداث حالة من الانسجام بين المعنيين المتناظرين، وبين الدّال والمدلول>>**[3]. لذلك سعى الشّاعر الحديث إلى مزج المتناقضات في كيان واحد، تتعانق هذه الثّنائيّات الضدّية، وتمتزج لتعبّر عن حالة الشّاعر النّفسيّة والأحاسيس الغامضة المبهمة، التي تتعانق فيها المشاعر المتضادّة.

يحرص الشّاعر من النّاحية الأخرى على أن يجعل الكلمات المتضادّة متجاورة مكانها في النّص، ولا يفصلها شيء، وكان لهذا القرب المكاني بين أطراف التّوازي أهميّة في إنتاج الدّلالة.

يتحدّث الشّاعر في هذا المقطع عن صمت الذّات، وسكونها المطبق،في عالم مليء بالفقدان والضّياع، وقد جلها الحزن والأسى، إنّه صمت قد محا حضور الذّات وفاعليتها، وجعلها تقيم في عالم الغيب، عالم اللّاوجود، لذلك يضاعف الشّاعر من الإحساس بهذا الغيّاب، وذلك من خلال نسيج خط دلالي آخر يتوازى بالتّضاد مع الخط الدّلالي في المقطع نفسه. بالتّالي فالتّضاد من

[1] الديوان، ص70
[2] سورة الأنبياء الآية: 30
[3] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص319

الأساليب التي يعمد إليها الشّاعر في إبداع نصّه الأدبي لما له من أثر في بناء نصّه الشّعري، فهو يغني النّص الشّعري بالتّوتّر والإثارة، واشتمال القصيدة على تضاد يدلّ على حالة تناقض وصراع وتقابل وبين أطراف الصّورة الشّعريّة.

تمكّن التّوازي بأشكاله المختلفة في إثراء الجانب الدّلالي الذي، يوضّح معاناة **(عبد الله العشي)** وآلامه، فقد جسّد هذا التّوازي إصرار الشّاعر وتعمّده غلى حضور الزّمن الماضي في حياته، ورؤيته وأفكاره وأحلامه.

يتّضح أنّ **"عبد الله العشي"** يمارس العشق مع القصيدة ليشبع شهوة الكتابة والإبداع، وهكذا تبقى القصائد دالّة على ميزات عشق اللّغة والكتابة، فتكون القصيدة المتولّدة.

استطاع **"عبد الله العشي"** أن يظهر الائتلاف بين الأشياء المختلفة، نتيجة بنية التّوازي الدّلالي المؤسّسة في النّص، يقوم في بنائه للنّص المحكم، بتوزيع الألفاظ والتّراكيب بدقّة، فقد برز التّوازي بالتّضاد رغم علاقة التّرادف المفعمة بالطّاقة الإيقاعية من تطابق وتماثل الألفاظ والتّراكيب في البناء الشّعري، لذلك تجد الشّاعر يتمرّد على اللّغة الطبيعيّة وينزاح عن الدّلالات المألوفة ليبدع لغة جديدة مليئة بالغرابة والإيحاء.

يعدّ التّوازي وسيلة نقديّة تعنىلتّلوزيع والتّنسيق الصّوتي واللّفظي والإيقاعي في الصّيّاغة الشّعرية، فهو يتمثّل في تشابه البنيات واختلاف المعاني.

أفاد الشّاعر **"عبد الله العشي"** من استخدامه للتّوازي بأشكاله وأنماطه المختلفة**(التّوازي الصّوتي، التّوازي الصّرفي، التّوازي التّركيبي، التّوازي الدّلالي)**، بما يتناسب مع الدّفقات الشّعريّة ومحاولة إنتاج دلالاتها.

جاء الإيقاع الصّوتي ملائما، بل ووثيق الصّلة بالصّورة الشّعريّة، لارتباطه مع العناصر الأخرى داخل حدود النّص،فهو يعبّر عن المشاعر والأحاسيس المكتنزة في نفس المبدع.

يعتبر التّوازي قضيّة جوهريّة، إذ يعمل على تجميع العناصر والوحدات في شبكة متماثلة، تبثّ في النّص حركة تحمل القارئ على الإحساس بهذا التّنوع الإيقاعي القائم بين سطر وآخر نتيجة التّوازيسمقيّا وتركيبيّا ودلاليّا؛ وبهذا فالتّوازي يسهم مساهمة فعّالة في بناء وحدة النّص ضمن سيّاق إيقاعي معيّن، بوساطة دالّات لغويّة معيّنة، إذ تتضافر مع الإيقاع لإبراز التّوازي بوصفه ظاهرة لغويّة دلاليّة تدرس متواليّات اللّغة وفق مدّيات إيقاعيّة تعمل على تناغم وتناسق بين أسطر القصيدة الواحدة.

الفصـــل الثّالث:

التّشاكل

I . مفهومـــــــه

II . بين التّوازي والتّشاكل

III . أنواع التّشاكل

IV . فاعليّتـــــــه

V . مقارنة بين التّكرار والتّوازي والتّشاكل

لا تتشكّل الدّلالة فقط من خلال العمليّات والعلاقات الّتي تشتغل في المستوى العميق للنّص، بل تتشكّل كذلك من خلال عامل أساسي، هو انسجام الخطاب وبالتّالي تسقط الدّلالة حيثما يسقط هذا الانسجام.

يعتبر تحليل الخطاب من أهم المراحل الّتي يتعرّض لها المحلّل وأصعبها، وبخاصّة الخطاب الشّعري، لما يتميّز به من معانٍ خارقة تتجاوز المستوى اللّغوي العام، وهو بذلك ينزع نحو التّقطير الشّديد في انتقاء المواد وتنظيمها .

لذلك يروم المحلّل إلى جمع ذلك الشّتات، ويجعل قطب اهتمامه الشّكل الّذي انتظمت من خلاله تلك المستويات، وبالتّي لا يتحقّق الشّكل الفنّي النّهائي إلاّ من خلال تآلف الأصوات والكلمات والعبارات بشكل تكاملي يعبّر عن تماسك النّص وانسجامه.

احتلّ الدّرس السّيميائي في حقل الدّراسات النّقدية الحداثية منزلة كبيرة أخذت من العناية والاهتمام ما جعل النّقد العربي يغتني بكتابات تمتلك قدرًا كبيرا من العمل الجاد والمنهجية في التّحليل والقراءة ومساءلة النّص الإبداعي، وفق قراءة سيميائية تعدّ نقطة الانطلاق في الولوج لسبر أغوار النّص،واستكناه دلالاته، لذلك أصبحت القراءة السّيميائية كمقاربة نقدية تستخدم أدواتها الإجرائيّة من أجل الكشف عن شبكة العلاقات المترتّبة عن الوحدات اللّسانية والوصول إلى معاني النّصوص المختلفة .

يمثّل التّشاكل بمفهومه السّيميائي الحديث أهم إجراء نقدي بوسعه الإحاطة أوالاقتراب من إزالة الغموض وانسجام النصّ وانتاج الدّلالة، فالتّشاكل يندرج ضمن مقولة التّماسك بصفة عامّة على اعتبار أنّه يمثّل تمفصلات النّص الكبرى.

يعدّ التّشاكل من المفاهيم السّيميائية التّي كان لها دور في ميدان تحليل الخطاب، وذلك لاعتباره من أهمّ الإجراءات الّتي استخدمت في دراسة النّص الأدبي**<< ممّا جعل منه نظرية لتحليل**

النصّ من جميع جوانبه شأنه شأن كلّ مفهوم موسع(...) ممّا يجعله يجمع بين التّحليل المفردي والتّحليل الجملي والتّحليل النصّي ويتجاوز المعاني الظّاهرة في النّص إلى إيحاءاته الكاشفة»[1]؛ فهو من الإجراءاتالّتي تتناول جميع مستويات النّص، حيث يمكن أن يكون على مستوى الخطاب،ويكون أيضا على مستوى المضمون والدّلالة.

[1] **محمد مفتاح،التلقي والتأويل- مقاربة نسقية-، ص159**

I. مفهـــــوم التّشاكـــــل: (L'isotopie)

دخل مصطلح التّشاكل الـ يمّيائي حقل الدّراسات الأدبيّة الغربيّـ ة،واستلهم من ميدان الفيزياء قبل أن يستقبله الدّارسون العرب ويضّمنونه مواضيعهم المختلفة، وقبل ذلك يجدر بالبحث أن يقف عند حدوده اللّغوية والاصطلاحية.

1- لغة: من الفعل **(شَاكَلَ)** على وزن **(فَاعَلَ)**، والفعل الثّلاثي **(شَكَلَ)**، والشَّكل بالفتح: الشِّبْهُ والمِثْلُ، والجمع أشكال وشكول، وشَاكَلَ الشّيءُ الشّيءَ: إذا شَابَهَهُ وكان مِثْلَهُ في حالاته، وشَاكَلَ كلٌّ منهما صاحبَهُ: إذ مَاثَلَهُ، وجاء لفظُ الشّكل في القرآن الكريم بمعنى المثل والنّظير والضّربِ والهيأة[1]، يقول الله تعالى:﴿ ﴾ ﴿ ﴾ ﴿ ﴾، وهذا بمعنى: على جدلّيته وطريقته وجهته ومذهبه، والمشاكل من الأمور من وافقَ فاعله ونظيره[3] وورد في أساس البلاغة **"للزّمخشري"** في مراد الآية السّابقة **﴿أي:على مذهبه وطريقته الّتي حاله في الهدى والضّلالة من قولهم: طريق ذو شواكل، وهي الطّريق الّتي تتشعّب منه، والدّليل عليه قوله: ﴿رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ أَهْدَى سَبِيلًا﴾[4]أي: أسْدى مذهبا وطريقة﴾[5]**

كما ورد في مادة **(شَكَلَ)** هذا شَكْلُه أي مثله، قالت: أشكاله، وهذه الأشياء أشكال وشكول وهذا من شكل ذاك: من جنسه (وآخر من شكله أزواج). وليس من شكلي، و هو لا يشاكله، ولا يتشاكلان، كما تقول: تماثل، وأشكل النّخلُ: طاب بِسْرُهُ وحلا، وأشبه أن يصير رطبا، ومنه أشْكل الأمر كما يقال: أشبه وتشابه، ورجل أشكل العين و عين شكلاء، و فيها شُكلة وهي حمرة في بياضها.

---

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج8، مادة (شكل)

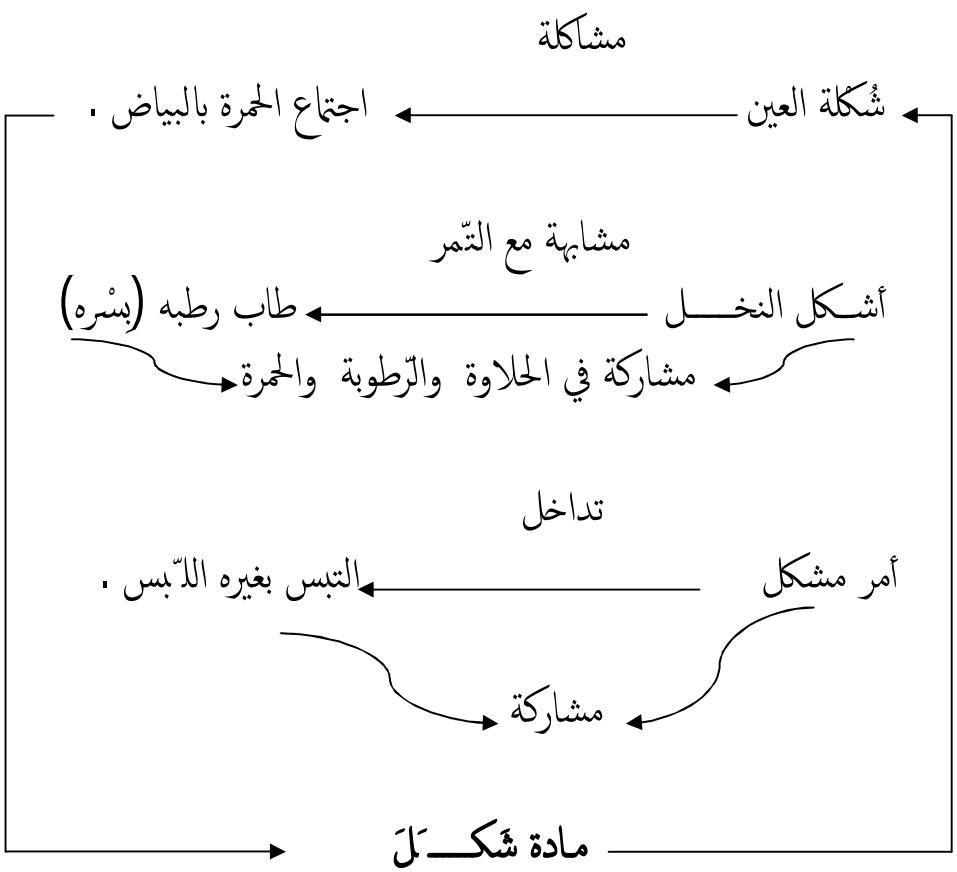
[2] سورة الإسراء، الآية 84

[3] ينظرأبو زكريا يحيى بن زياد الفراء، معاني القرآن الكريم، ج2، تح: محمد علي النجار و آخرين، دار السرور، بيروت، دط، دت، ص130

[4] سورةالإسراء، الآية 84

[5] الزمخشري، تفسير الكشّاف، ج1، تح: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، لبنان، دط، 2009، ص 198

يورد أصحاب معجم الوسيط في مادة **(شَكَلَ)**:**<<شَكَلَ الأمر شَكْولا التَبس؛ والمريض تماثل؛ والتّمر أينع بعضه؛ والدّابة ونحوها شكلا قيّدها بالشّكال، ويقال شكلها به شدّ قوائمها؛ والكتاب ضبطه بالشّكل.شكل اللّون شكلا خالطا لون غيره؛ ويقال شكلت العين خالط بياضها حمرة؛ وشكلت الخيل خالط سوادها حمرة، فهو شكل وأشكل؛ وهي شكلة وشكلاء>>**[1].



تمثّل الخطاطة أعلاه حصيلة لمفهوم مادة **(شَكَلَ)** في المعاجم العربيّة؛ فهي تتشاكل مع العين من خلال اجتماع الحمرة بالبياض، وتتشابه مع حلاوة ورطوبة وحمرة التّمر والبسر،وتتداخل وتتشارك في أمن اللّبس في أمر ما.

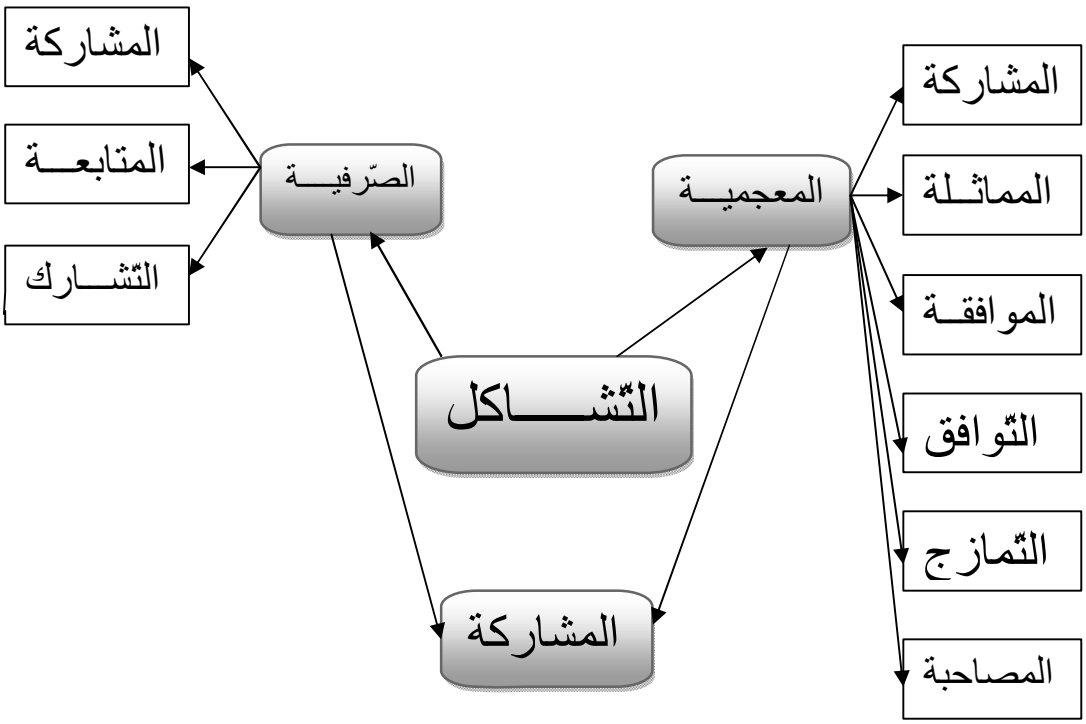
أمّا إذا تطرّقنا إلى الدّلالة الصّرفيّة لمصطلح التّشاكل أدركنا أنّ بنية الكلمة تنعكس على دلالتها، فالوزن الصّرفي **فَاعَلَ** له أثر على دلالة الكلمة:

1- **المشاركة**: وهي الدّلالة على أنّ الفعل حادث من الفاعل والمفعول معًا.
2- **المتابعة**: هي الدّلالة على عدم انقطاع الفعل[2].

[1] مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، القاهرة، ط4، 2004، 491
[2] ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، ص 31

أيضا من بين أشهر معاني الوزن " تفاعل"المشاركة بين اثنين فأكثر، مثل تقاتل زيد وعمر وعلي[1].

يتبدّى من خلال الدّلالة المعجمية ودلالة الوزن الصّرفي لمصطلح التّشاكل اشتراكهما في معنى **المشاركة** أو التّشارك في شيء واحد.



مخطّط يوضّح الدلة المعجميّة والصرفيّة لمصطلح التّشاكل

وبالتّالي فالمتتبّع للدّلالة المعجميةوالصّرفيّة لمصطلح التّشاكل يلاحظ أنّ جميعها ينصرف إلى المعاني الآتية: **المماثلة؛ الموافقة** أي **التّوافق؛ التّمازج؛ المصاحبة** واشتراك أمرين واجتماعهما في شيء واحد.

يمكن أن يُستخلَص ممّا سبق أنّ التّشاكل هو قيام أمرين على وجه من التّماثل والتّشابه بدوره يقوم على توافقأمرين في وجوه معيّنة وتمازجها والتّوافق بين أمرين غالبا ما تكون صفته المتابعة وعدم الانقطاع، كما يدلّ التّشاكل على الاشتراك والمشابهة والمماثلة ، واجتماع الأمور على وجه واحد.

[1] **ينظر: المرجع السابق، ص 34**

2- في البلاغة العربية:

بدأت ملامح مصطلح (المشاكلة) بالظّهور والبروز على أيدي بعض البلاغيّين العرب، وذلك بمصطلحات عديدة منها (المزاوجة)، (التّصدير)، (ردّ الأعجاز على الصّدور)، (التّرديد)، (المماثلة)كما قصد بها البعض التّناسب في النّظم والتّلاؤم في الألفاظ مع السّياق[1].

تناول **ابن الأثير** المصطلحات السّابقة في باب واحد هو المشاكلة **<<(...) وهذه الأبواب مادّتها واحدة ، لكن فرّق أهل البديع بينها بفروق،وقالوا: التّرديد: ما تردّد لفظه في البيت سواء كان أولا أو آخرا،والتّصديرمًا كان أحد اللّفظين في صدر البيت والآخر في عجزه، وهو أيضا يسمّى" ردّ الإعجاز إلى الصّدور"، أمّا التعطّف: فهو أن تكون إحدى الكلمتين في المصراع الأوّل ، والأخرى في المصراع الثّاني، وكذلك المشاكلة، وحاصل الأمر، أنّ هذه الأنواع كأنّها مادّة واحدة ، وشواهدها متقاربة، وهي باب واحد>>**[2]

يمكن تقسيم المشاكلة إلى نوعين اثنين؛ مشاكلة عامة: وهي تلك الّتي تعنى بتحقيق الانسجام والتّوافق بين عناصر العمل الفنّي، حتّى يحصل التّناغم بين الشّكل والمضمون، أمّا المشاكلة الخاصّة:الّتي يتكرّر فيها اللّفظ في العبارة مرّتين، مع إمكانية استبدالها في المرّات اللّاحقة بمرادفاتها، مع الإبقاء على الإيقاع النّاتج عن التردّد هي المشاكلة الإيقاعية[3].

والمشاكلة **<<من المحسّنات البديعيّة ومرجعها إلى الاستعارة وإنّما سمّاها استعارة وسمّوها المشاكلة ، وإنّما هي الإتيان بالاستعارة بداعي مشاكلة لفظٍ للفظٍ وقع معه، فإن كان اللّفظ المقصود مشاكلته مذكورا فهي المشاكلة>>**[4]؛ وهذا يدلّ على علاقة المشاكلة بالبنية الفنّية للاستعارة، وهذه الرّؤية للمشاكلة على أنّها من البديع عموما سوى أنّها فنّ قائم بذاته يستقلّ بمفهومه عن الاستعارة وإن قاربها في الآلية.

---

[1] ينظر: منير سلطان، الإيقاع الصّوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة العارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000، ص352

[2] القزويني، الإيضاح، ص 493

[3] ينظر: منير سلطان، الإيقاع الصّوتي في شعر شوقي الغنائي، ص353

[4] محمد الطّاهر بن عاشور، التحرير والتّنوير، ج1، الدّار التونسية للنّشر، تونس، دط، دت، ص 744

بينما نجد أنّ هناك من جعل المشاكلة من المحسّنات اللّفظية لا المعنويّة، ولعلّه في ذلك نظر إلى وقعها الإيقاعي في السّياق[1].

هناك إشارات طفيفة إلى مجهودات بعض البلاغيّين الّذين حاموا حول هذه المسألة دون أن يلامسوا جوهرها.**<<حيث ظلّوا ينظرون إليها، لا علىأساس أنّها ظاهرة أسلوبية كلّية، ولكن من حيث هي جزيئات وأطراف مشتّتة تحت مصطلحات مختلفة أهمهاالطّباق والمقابلة واللّف والنّشر والجمع ...>>**[2]

فالمفهوم البلاغي لمصطلح المشاكلة لا يقترن بمفهومها السّيميائي المعاصر القائم على تكرار مقوّمات معنوية،لكن المتتبّع لبعض المصطلحات البلاغية الأخرى يلمس في مفهومها تجانسا كبيرا مع مفهوم التّشاكل السّيميائي، فالحديث عن مصطلحات كالطّباق والمقابلة واللف والنّشر والجمع ... من المفاهيم البلاغية يظهر تعالقا بين المقوّمات المعنوية[3].

إذا أردنا الحديث عن مصطلح التّشاكل عند العرب القدامى، نجد أنّهم لم يستنكفوا جهدا في محاورة العلوم والمصطلحات، فمن بين المرادفات الّتي تبعث مصطلح التّشاكل مصطلحا آخر من جنسه مختلف عنه وزنا وهو المشاكلة.

إذا عدنا إلى مصطلح التشاكل في البلاغة العربية، نجد أنّ هذا التّشابه في الوضع الاصطلاحي لم يتبعه تطابق في المفاهيم، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ الجهود البلاغية العربية القديمة يحسب لها الانتباه لمفاهيم كالتي سبق الإشارة إليها مثل: الطّاق والمقابلة واللّف والنّشر، التي تتضمّن مفهوم التّشاكل. حتّى وإن لم تستطع الوصول إلى المصطلح السيميائي المعاصر إلاّ أنّها استطاعت الانتباه إلى ذلك التّعالق بين المقوّمات المعنوية مهما كان نوع هذه العلاقة.

---

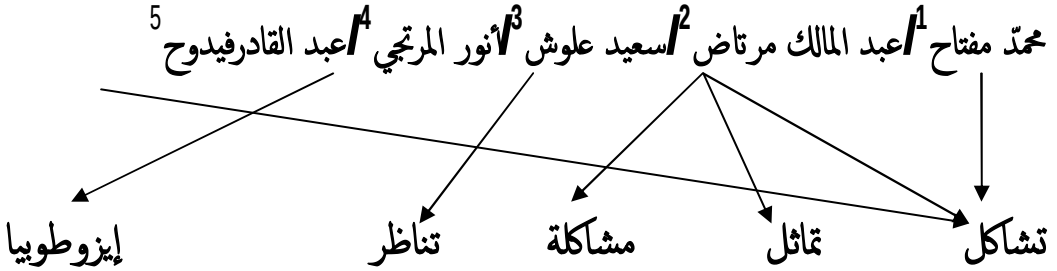
[1] ينظر: عبده عبد العزيز قليقلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992، ص 300

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 266

[3] ينظر: عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة – تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص33

ب- التّشاكل عند المحدثين العرب:

نجم عن التطوّرات الكبيرة الّتي شهدتها العلوم الإنسانية الغربية منذ أوائل القرن الماضي شحذالآليات النّقد العربي الحديث، وذلك في إطار المثاقفة بين الدّراسات العربية والغربية، وعن طريق التّرجمة، الّتي نشطت في الوطن العربي بشكل ملفت للانتباه. وعليه فقد أدّت التّرجمة إلى تعدّد المصطلح النّقدي، وهنا بالتّحديد مصطلح التّشاكل فهناك من ترجمه على أساس التّناظر وهناك من عدّه تماثلا وهناك من قال إيزوطوبيا ... إلخ، ولعلّ المخطّط الآتي يوضّح بعض هذه التّرجمات عند ثلّة من النّقاد، من أبرزهم **"محمّد مفتاح"،"عبد المالك مرتاض"،"عبد القادر فيدوح"، "سعيد علوش""أنورالمرتجي"**



استلهم العرب مفهوم التّشاكل من التّنظيرات الغربية، الأمر الّذي يجعله لا يخرج من التصوّر الغربي، إلاّ في بعض المحاولات. مثل ما نجده عند **"محمد مفتاح"** الّذي انطلق من المفاهيم الغربية لصياغة مفهوم جديد وموسَّع للتّشاكل، فهو يعرّفه بأنّه **<<بنية نواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرّسالة>>**[6] من خلال هذا التعريف يمكن أن يكون التّشاكل عبارةعن تكرار في جميع المستويات الصّوتية والمعجمية والتّركيبية والمعنوية والتّداولية، ويكون التّداول في علاقة المتكلّم باستعماله اللّغة من أجل نجاع عمليّة التّواصل، غير أنّ أهم ما يضيفه هو إدماج عنصر التّناص**<<فأي نصّ مهما كان ليس إلاّ إركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة قبل>>**[7]، فكلّ نصّ لاحق يشترك مع النصّ السّابق

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب- إستراتيجية التناص-، ص19- 21
[2] عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة اشجان يمانية، ص24- 42
[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص75- 127
[4] أنور المرتجي سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1987، ص40
[5] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 ، 1993، ص46
[6] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التّناص، ص 21
[7] المرجع السابق، ص 25

في تكرار لنواة معنوية؛ فالتّشاكل وفق هذا المفهوم يشمل البنية والدّلالة والوظيفة.نلاحظ هنا أنّ **"محمّد مفتاح"** في تعريفه هذا قد توسّع في مفهوم التّشاكل ليشمل بذلك المضمون والتّعبير، فهو ألمّ به أكثر من **"غريماس" (A.J.Greimas)و"راستي"F.Rastier")(و"جماعة مو"(Mu)**،حيث كان تعريفه أكثر شمولية خاصّة عندما أضاف عنصر التّداول، الّذي لم يطرح في التّعريفات السّابقة. فالتّشاكل عنده بمثابة توسيع وتمطيطوتكرار لنواة دلالية معيّنة أوتكرار لمقوّمات دلالية وسيميائيّة، قد تكون عنوانا أوفكرة أوجملة محوريّة.وتتّسم هذه النّواة بالتّراكم داخل النّص تردّدا وتواترا، غير أنّ هذا التّراكم قد يكون اختياريا خاضعا لحركة المبدع أواجباريا تفرضه ضرورات اللّغة وإمكاناتها المحدودة.

يعرّف **"عبد المالك مرتاض"** التّشاكل على أنّه**<<يتألّف من مكرّرات (Iteratives) أوتواترات عبر سلسلة تراكيبية، كما يتألّف من أصناف سيميائية تحفظ للخطاب الملفوظ تناسقه...>>**[1]؛ فالتّشاكل هو تكرار أو تواتر على مستوى سلسلة تركيبية بغية انسجام الخطاب.

وبناء على هذا وانطلاقا من التمثّل الغربي للتّشاكل يعرّف التشاكل أيضا بأنّه**<<تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية، إمّا بالتّكرار أو بالتّماثل؛ أو بالتّعارض سطحا وعمقا وسلبا وإيجابا>>**[2]ومن هنا تتعدّد وجوه التّشاكل**(إمّا بالتّكرار أوالتّماثل أوالتّعارض)**، ولعلّ**"عبد المالك مرتاض"** أوّل من اجتهد وطبّق هذا الفرع السّيميائي على النّص العربي.

ينحو التّشاكل عند **"عبد القادر فيدوح"** نحو أدبية التّأويل أو بحسب إملاءات الفهم التّأويلي، فهو ينجه من مبادئ السّيميائية مستمدّا منحى تحليله من التّراث الفلسفي، والموقف التّأريخي ليضيف إلى رصيد المعرفة بالنّص منحى تأمّليّا يغوص في باطن النّص.

يجمع التّشاكل عنده بين الجمالية والتأثيرية والانفعالية**<<ضمن مناخات حرّة تساعد المستقبل في أن يتفاعل مع المعنى وفق رؤياه التّأويليّةالّتي تمنح العمل نوعا ما من الحريّة في وظيفة الخطاب الشّعري الّذي من شأنه أن يجمع بين المتناقضين وفي ذلك الجمع غرابة هي سرّ قبول الشّعر والتلذّذ**

[1] عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص 42
[2] المرجع نفسه، ص 43

به>>[1]، لذلك فقد توسّع "**عبد القادر فيدوح**" في مفهوم التّشاكل لينفتح على أفق التّأويل الواسع في نطاق من التّلقّي الحرّ الّذي لا يحدّد مقصدية معيّنة للمتلقّي، وإنّما يترك له الحرّية في استجابة خاصّة تخضع لمعارفه وأفق تقبّله ووفق ما ينسجم مع رؤيته.

عالج النّقاد العرب المعاصرون مفهوم التّشاكل استنادا على البعد السّيميائي الغربي، ويظهر التّأثّر بالمفهوم الغربي واضحا جليّا كما اتّضح اختلافهم المعهود حول ترجمة المصطلح من موطنه الغربي حيث لاحظنا تشتّت النّقاد المعاصرين بين مترجم ومعرب (تشاكل، مشاكلة، إيزوطوبيا) ضف إلى ذلك فهمهم المختلف للمصطلحين الأجنبيّين المختلفين أساسا (Isomorphisme وIsotopie) هذا الاختلاف في ترجمة المصطلح رافقته اختلافات طفيفة في المفهوم.

يمكن التوصّل إلى أنّ:

1-مصطلح التّشاكل بمفهومه السّيميائي الغربي يستند أساسا على مرجعيّة عملية الكيمياء.

2-مصطلح التّشاكل لا يمكن أن ينفصل عن مفاهيم مرافقة له مثل التّباين والتّماثل والتّلاؤم.

3-الالتباس الحاصل بين المصطلحين الأجنبيين (Ismorphisme وIsotopie) حيث ترجم كلاهما على يد بعض النّقاد بمصطلح التّشاكل والمصطلحان مستمدّان من ميدان العلوم حيث يرى "**يوسف وغليسي**" أنّ التّرجمة الأصحّ هي:**<<تناظر:Isotopie، والتّشاكل Isomorphisme، بعد أن لاحظنا أنّ المصطلح الأخير مكوّن من تركيب السّابقة Iso وMorph الّتي تحوّلت في اللاتينية إلى Forma بمعنى (الشّكل) Formeأو القالب Moule فيكون معنى الكلمة إذن التّساوي في الشّكل أو الأشكالالمتساوية>>**[2]للاستعمال العربي الواسع الّذي عرفه المصطلح والاهتمام به إجرائيا ومصطلحيا في المنجز النّقدي العربي المعاصر.

كانت هذه متابعة لمصطلح التّشاكل لغة واصطلاحا لدى الدّرس العربي التّراثي منه والحديث، وكان لا بدّ من هذه المتابعة لكي تنطلق الدّراسة من أساس المصطلح المدروس في منبعه الأوّل من خلالها سنحاول التعرّف على المجرى الّذي اتّخذه.

[1] عبد القادر فيدوح، دلائلية النّص الأدبي، ص 98

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح النّقدي في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص 268

1- مفهوم التّشاكل عند الغرب:

يقابل مصطلح التّشاكل الأجنبي (Isotopie): و هو مصطلح إغريقي يتكوّن منIsos تعني يساوي، gale، و Topos تعني: المكان أو الموضع endroit و lieu فالمصطلح أريد به تساوي المكان.[1]

أ- التّشاكل عند "غريماس":

نقل **"غريماس"** –رائدمدرسة باريس السيميائيّة- مصطلح (التّشاكل): من حقل الكيمياء مستثمرا إيّاه في حقل السّيميائية السّردية؛ فقد اقتبس عام **1966م** هذا المصطلح الكيميائي وحمّله دلالة سيميائيّة جديدة، التي تقوم على التّواتر والتّكرارية (Iterativité)، حيث يعرّف **"غريماس"** التّشاكل باعتباره مصطلحا سيميائيّا بأنّه **<<مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقوّمات) الّتي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حلّ إبهامها، هذا الحلّ نفسه موجّه بالبحث عن القراءة المنسجمة>>**[2] إذا ما حاولنا مقارنة هذا التّعريف بمفهوم التّشاكل الكيميائي، لنجد تقاطبهما، فالمركّبات الكيميائيّة باعتبارها مجموعة من الذّرات بعد معرفتنا لطريقة توزيعها نتمكّن من تحديد تشاكلها وتجانسها من عدمه، فالقراءة المنسجمة تحدّد الصّيغة الجزيئية الموحّدة للمقولات المتراكمة والمختلفة، وبالتّالي نجد أنّ هناك تطابقا بين رؤية **"غريماس"** للتّشاكل كمفهوم وبين الأصول الكيميائية الّتي أخذه عنها، إلاّ أنّ تعريف **"غريماس"** للتّشاكل يلحظ فيه تخصيص واقتصار على الحكاية، في حين أنّ التّشاكل قد يوجد في أيّ تركيب لغوي.

يحصر **"غريماس"** التّشاكل في تشاكل المعنى من خلال قوله (المقولات المعنوية)، كما أنّه يقصرهُ على الحكاية دون غيرها، ممّا يجعل هذا المفهوم ضيّقا لأنّ ميدان التّشاكل واسع يشمل كلّ المجالات وهذا ما سيكشف عنه هذا الفصل.

[1] ينظر:يوسف وغليسي، مفاهيم التّشاكل في السّيميائيات العربية المعاصرة، الملتقى الرّابع، السّيمياء والنصّ الأدبي، بسكرة، 2006، ص37

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، ص 20، نقلا عن: A.J.Greimas La sémantique structural, Larousse, paris,1975, p

ب-التّشاكل عند جماعة مو (Mu):

اقترحت جماعة "مو"(Mu) (1977م) بدورها تحديد التّساكل فيما يلي**<<تكرار مقنّن لوحدات الدّال نفسها نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التّركيبية (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد قول>>**[1]؛ أوّل ما يشار إليه في هذا التّعريف هو توسيع جماعة (M) لمفهوم التّشاكل فاعتبرته تشاكلا تركيبيا ومنطقيا حيث وضعت شروطا محدّدة لوجود التّشاكل أهمّها:

- وجود التّراكم المعنوي لرفع إبهام القول وإزالة غموضه.
- صحّة القواعد التّركيبيّة المنطقيّة[2].

وبناء على هذين الشّرطين حدّدت الجماعة تعريفا جديدا للتّشاكل**<<مجموعات محدّدة من وحدات الدّلالة المؤلّفة من تكرار لمقوّمات متماثلة ومن غياب مقوّمات مبعدة في موقع تركيبي تحديدي>>**[3]، وبالتّالي فهذا التّعريف جامع للشّرطين السّابقين، لكنّه بالشّرط الثّاني يُخرج من دائرته الخطاب الشّعري، فاشتراطها للتّركيب المنطقي يتناقض مع ناقد يأتي به الشِّعر من غرابة تعتبر في الخطاب الشّعري جوهره ولبّه، فهذه الرّؤية لجماعة **"Mu"** قد تنطبق على خطابات أكثر اعتيادية أومفهومية.

فالتّشاكل في نظر الجماعة **"Mu"** يشمل كلّ تكرار للوحدات الصّوتية والصّرفية والتركيبية ويقع على المستويين السّطحي والعميق للنّص، ولا يقتصر على الخطاب الأدبي فقط، بل يتعدّاه إلى كلّ أنواع الخطابات الأخرى كالعلمي والسّياسي والفلسفي، و...

ويمكن للتّشاكل حسب مفهومها بمراعاة قواعد التّركيب والمنطق أي مراعاة ثنائيّة الصّدق والكذب.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 21،نقلا عن: **Groupe M , La rétorique de la poésie, P .U. F.Paris, 1977,P35**

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص **24**

[3] المرجع نفسه، ص **23**

يفهم التّشاكل في المنظور الغربي على أنّه تكرار يشمل كلّ خواص البنية التّركيبية والدّلالية، ويتعدّى البنية السّطحية إلى البنية العميقة، ولا يقتصر الخطاب الأدبي فقط بل يتعدّاه إلى أنواع الخطابات الأخرى.

كمايعدّ **"فرانسواراستي" "FrançoisRastier"** من أهمّ السّيميائيين الغربيين الّذين وسّعوا مفهوم التّشاكل ليشمل الدّلالة والشّكل على حدّ سواء، ويعني هذا أنّ هناك تشاكلا صوتيا وصرفيا وإيقاعيا وتركيبيا ... فهو يعرّف التّشاكل بأنّه**«تكرار لوحدة لغوية مهما كانت»**[1] وبالتّالي فالتّشاكل بهذا المعنى يتّخذ بعدا دلاليا وشكليا.

يضيف**"راستي"** عناصر أخرى لما جاء عند **"غريماس"**، وبهذا فقد وسّع معنى التّشاكل في أن يكون في المعنى والشّكل، كما لا يقتصر على الحكاية فقط بل يتعدّاها إلى مجالات أرحب.

[1] المرجع السابق، ص21

II. بين التّوازي والتّشاكل:

يعدّ استكشافالفاعليّة التي تنشأ عن التوأمين التّوازي والتّشاكل على المستويين الإيقاعي **(الصّوتي)** والدّلالي **(المعنوي)**، يمكن أن يستعرض البحث ما يصير إليه الاثنان من استقلالية في المفهوم الإجرائي من خلال المنظور الشّعري، والموازنة بين الاثنين لإظهار الملامح الفنيّة للتّشابه والاختلاف بينهما وصولا إلى النّحو الذي استقرّ عليه كل مصطلح واستوى على سوقه، في التّنظير والتّطبيق.

ليس التّوازي سوى جزء من التّشاكلات الممكنة، وذلك أنّ أسسه هي التّشابه والتّماثل والاشتراك في المقوّمات، في مختلف أنواع التّوازي تطّرد العناصر التّالية:

يتكوّن كلّ توازٍ من طرفين أو أكثر؛ يشترك الطّرفان في مقوّم معيّن؛ معيار الاشتراك هو المشابهة أوالمماثلة أو التّباين.

يسهم التّوازي في تنظيم بنية الخطاب مثلما يفعل التّشاكل. ولبيان ذلك لابدّ من الوقوف على النقاط الآتية:

-يقوم كلّ من**التّوازي والتّشاكل**على صورة التّكرار والإعادة للّفظ الواحد على المستوى الإجرائي، إلاّ أنّ التّشاكل هو ذلك الانزياح الدّلالي للّفظ الثّاني الذي تترك فيه المخيّلة أثرا فاعلا، فتلقي بظلالها عليه، أمّا التّكرار اللّفظي في التّوازي يكون ملائما لحقيقة المعنى الذي يؤدّيه في المستوى السيّاقي.

ومن ثمّة فإنّ قراءة التّوازي بالتّشاكل أمر معلّل منهجيا، مثلما أنّ قراءة التّشاكل بمفهوم النّسق أمر مفسّر كذلك من خلال مبدإ التدرّج الّذي يرى أنّ النّسق مفهوم عام يحوي التّشاكل وأنّ التّشاكل يحوي مفاهيم أخرى مثل:التّوازي والتّناص؛ لأنّ الكلّ يسهم في ضمان انسجام الخطاب. فالتّوازي الأصلي**<<يتولّد عنه توازٍ فرعي، ثمّ يعود التّوازي الأصلي الّذي يتناسل منه توازٍ آخر،وهكذا، فإنّ النصّ يراقب نفسه بنفسه، ويضبط إيقاع نمو القصيدة وتناسلها، بناء على هذا فإنّ التّوازي بأنواعه آلية من آليات انتظام عالم النصّ>>**[1].ممّا يدلّ على إسهام جميع أنواع التّوازي في اتنظام النّص.

تقترب آليةالتّشاكل من آلية التّوازي، بوصفها نوعا من التّكرار اللّفظي، أي ما تكرّر لفظه واختلف معناه، يستند إلى تشابه الدّوال اللّغوية الذي يمنحه معجم اللّغة، بينما يستند التّشاكل إلى

[1] **محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 121**

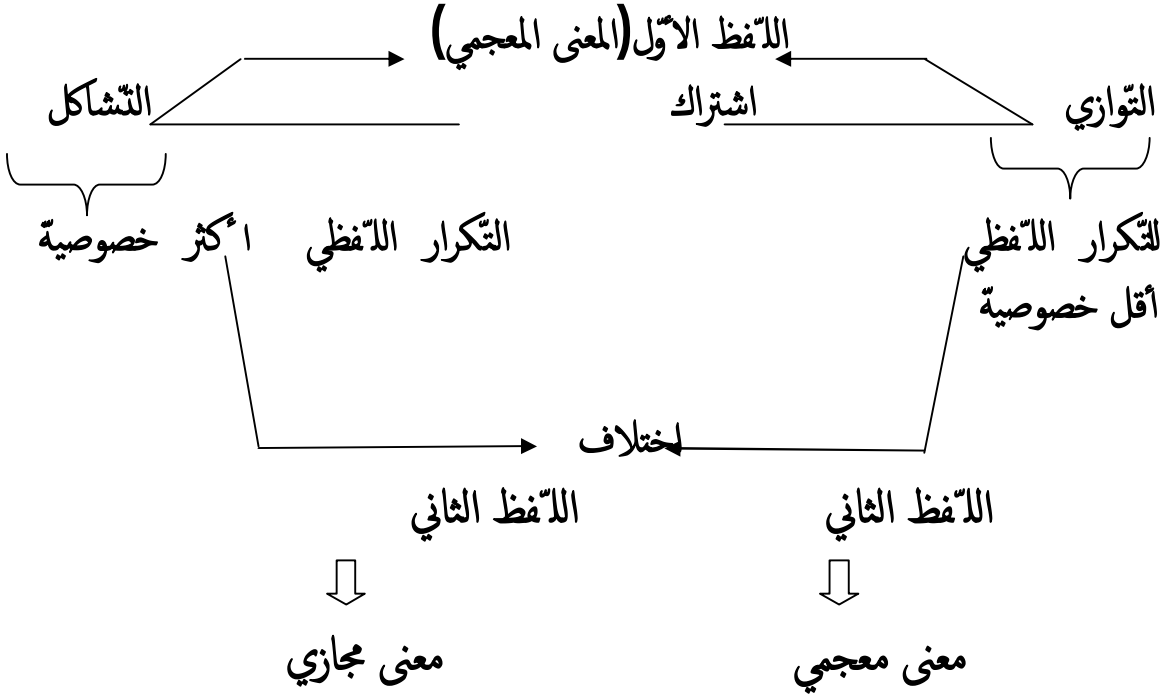
تشابه لفظي يصنعه التّنوع في الدّلالة **(في دلالة اللّفظ الثاني)**، بمقتضى السّياق، وليس أصل الوضع اللّغوي مدلول الكلمة، زيادة على أنّ التّشاكل كثيرا ما يصل إلى حدود المقابلة أو المفارقة الدّلالية بين اللّفظين المتماثلين أوضح ممّا يظهر في تطبيقات التّوازي.

-يشترك المصطلحان في المستوى الفاعلي للإيقاع، فكلاهما يضفي على النّص الشّعري ظلالا موسقيّة تعكس صورة التّلاؤم الصّوتي بين اللّفظ وموسيقاه، والمعنى ودلالاته وايحاءاته.

لا يشمل التّوازي تحليل الكلمات إلى مقوّمات التي من شأنها أن تحدّد علاقات الاختلاف والتّشابه بين الوحدات المعجميّة.

تكون المساحة الذّهنية التي يتركها التّشاكل في أفق التّوقع والتّخييل أوسع مضمارا من تلك التي يلقيها التّوازي على الدّلالة، وعليه فإنّ بناء التّشاكل يستند إلى القراءة والتّأويل اللّذين يطبّقان إحدى أهم عمليّاتهما على الوحدات الدلاليّة،وهي المماثلة بوساطة مبدإ الإسقاط.

يمكن أن تقف الدّراسة على المفهوم الإجرائي للمصطلحين من خلال الشّكل التوضيحي الآتي، الذي يعلّل اقترابهما.



يدلّ المخطّط السّابق على اقتراب دلالتي التّشاكل والتّوازي من ظاهرة لغويّة اختصّت بها اللّغة العربية وهي ظاهرة **(المشترك اللّفظي)** إلاّ أنّ الاشتراك اللّفظي يقع في اللّفظ الواحد الذي تشترك فيه معان عدّة، وفي التّشاكل والتّوازي لابدّ فيهما من لفظين يتّحد مبناهما ويختلف معناهما.

تقترب دلالة التّكرار أيضا من التّوازي والتّشاكل، إلاّ أن التّكرار يخالفهما من جهة وقوعه في اللّفظ حينا، وفي المعنى حينا آخر، وفي اللّفظ والمعنى جميعا، في حين يكون موقع التّوازي والتّشاكلفي السيّاق متضمّنا لتكرار اللّفظ مع اختلاف المعنى حقيقة أو مجازا، فهما أخصّ من التّكرار.

- تتداخل ظاهرة التّشاكل التركيبي مع ظاهرة التّوازي، ذلك لأنّ جلّ التّراكيب النّحوية الموظّفة يسيطر عليها طابع الازدواج أو التّقابل**<<فقد كانت البنية التكوينية للجملة الشّعرية تقوم على أساس التساوي فيما بينهما، أو التّوازي بين عناصر كل جملة تامّة، وربّما تتعدّى ذلك إلى وجوده في سطرين متتاليين بربط بينهما المعنى فتتوازى أو تتشابه وتتعادل المعاني غالبا مع المعاني>>**[1].

وتبقى كلّ من ظاهرتي التّشاكل والتّوازي، من أهم الظّواهر التي توقّف الباحثون والدّارسون عندها،في مجالات كثيرة من الدّراسات التطبيقية المطبّقة على النّصوص الشّعرية، لا سيّما في توضيح كيفيّة تَبَيُّن المنجز الشعري وانتاج دلالاته .

[1] عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص10

III. أنواع التّشاكل:

ينقسم التّشاكل إلى: تشاكل الإيقاع،تشاكل التّعبير، تشاكل الدّلالة.

1. تشاكل الإيقاع:

يقترن مصطلح التّشاكل بمصطلح الإيقاع، الذي يجعل للكلام نمطا متميّزا،إذ يعكس البنائيّة الّتي يقوم عليها السّياق، فالمماثلة الإيقاعيّة تظهر واضحة من خلال التّناسقات الصّوتية الماثلة في النّص ممّا يجعل النّص يخرج على وتيرة إيقاعيّة واحدة، لذلك فتشاكل الإيقاع من بين التّشاكلات الّتي تضفي على الخطاب وقعا ترتاح له النّفس، و طربا يطرب له السّمع، فهو يقع على مستوى الصّوت والكلمة والمقطع. يعدّ الإيقاع من الخصائص الجوهرية الملازمة للخطاب الشّعري، فهما**<<وجهان متلازمان، لا ينفصل أحدهما عن الآخر(...) و الإيقاع لا ينكر في الشّعر، بل هو من خصائصه اللّقيقة، الّتي تجعله شعرا وتخرجه من دائرة الكلام العادي>>**[1]؛إذن فالإيقاع هو خصّيصة الشّعر الّذي يرقى عن الكلام العادي، لما يعطيه من حيويّة وتناغم صوتي رائع، فهو إلى جانب ذلك يعدّ**<<نوعا من التّرجيع في تريد وتكرار الصّوت الّذي يمنح الألفاظ صدى وصدعا، فتدهشنا وتثير فينا اهتزازات فتستجيب لحركتها ووقعتها ولصورتها أيضا بعد مفاجأتنا طبعا...>>**[2]يقع الإيقاع من خلال تلك المكرّرات الصّوتية الّتي تمنح للصّوت صدى وصدعا ممّا يؤثّر في نفسيّة القارئ ، ويمنح الخطاب الانسجام والاتّساق وهذا من خلال**<<الجانب الصّوتي بجميع مستوياته في "مفهوم الإيقاع" و"حسن الألفاظ" والإيقاع هو نتيجة التّركيب>>**[3]؛بالتّالي فالألفاظ تشكّل عنصرا متحرّكا، إذ تسير دلالاتها على وفق مسارب من الانسجام والتّناغم.

---

[1] أحمد مداس، لسانيات النّص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشّعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دط، 2007، ص 34

[2] عبد الرّحمن تيبرماسين، العروض وايقاع الشّعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص 86

[3] سامح الرواشدة ،التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدّلالة، مجلّة أبحاث البرموك، مج16، ع2، الأردن، 1988، ص16

يولّد التّشاكل بدوره نوعا من الانسجام محدثا نوعا من التّماسك النّصي،وهذا كلّه يفضي إلى تحقيق ترابط ما بين الأجراء، فالتّشاكل والتّباين والتّماسك والانسجام والتّناسق وغير ذلك من الخصائص يحقّق تعادلا إيقاعيا وتعادلا معنويًّا، وفي الغالب يحقّق الاثنين معًا[1].

يمكن القول:إنّ ارتباط التّشاكل بالخطاب الشّعري الّذي يتجدّد ليس بالإيقاع فحسب، وإنّما يتجدّد بالمشاكلة بين ألفاظه، فالألفاظ الواردة وإن كان فيها شيء من المماثلة إلاّ أنّها تمنح النّص في كلّ مرّة من ورودها شيئا جديدا من ناحيّة المعنى ومن ناحيّة الإيقاع، وهذا شيء ليس بالجديد على النّص الشّعري .

فالإيقاع **<<يجاوز وظيفته الجمالية الخالصة الظّاهرة إلى وظيفة أخراة أعمق غورا ، وأبعد مدى و هي الوظيفة الدّلالية الّتي تجعل الإيقاع ، انطلاقا من القراءة التّأويلية لهذا الإيقاع، مجرّد وسيلة لا غاية شعرية باردة >>**[2]إذن بمعنى تبرز الوظيفة الدّلالية من خلال القراءة التّأويلية الّتي تجعل من الإيقاع وسيلة للوقوف على الدّلالة ، وليس غاية يطمح من ورائها إلى إظهار جماليّة الخطاب .

يقوم الإيقاع على التّكرار والتّناسب، فهو لا يقع بذلك في البنية السّطحية فقط، بل يتعدّاها إلى البنية العميقة، فيتحقّق بذلك الانسجام والاتّساق . وينقسم بذلك الإيقاع الدّاخلي الّذي يتسلّط على الصّياغة الدّاخلية لسطح النّص الشّعري، والإيقاع الخارجي الّذي ينصرف إلى القافية والوزن[3] ، في هذه الحال لايهمّ الوزن والقافية ، لكن ما يهمّ هو تشاكل البنية الإيقاعية، وما تحقّقه من انسجام واتّساق، الذي يكون له وقع في نفسيّة المتلقّي.

اهتمّ **"عبد الله العشي"** بانسجام واتّساق البنية الشّعريّة، لذلك اتّجه إلى الإيقاع الدّاخلي حيث وجد ضالّته فيه؛ لأنّه يكمن في **<< الاختيار الواعي للكلمات و دلالاتها من جهة وبين**

[1] ينظر:مصطفى الجوزو، في التّوازن اللّغوي، المعادل الإيقاعي والمعنوي، مجلّة الفكر العربي المعاصر، ع68 + 69، بيروت، 1989، ص 103

[2] عبد المالك مرتاض، (أ،ي)، تحليل مركب لقصيدة ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب، وهران، دط، 2004، ص260

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص244-245

الألفاظ وما تحقّقه من انسجام صوتي...»»[1]، وهكذا حرص **"عبد الله العشي"**على اختيار وحداته اللّغويّة وإخراجها في شكل إيقاعي متميّز.

يتمثّل تشاكل الإيقاع في تكرار يشمل كلّ من الصّوت والكلمة، ويمكن توضيحه بالمخطّط الآتي :

تشاكل الإيقاع ← تشاكل الصّوت:من خلال القيمة التّعبيرية للصّوت .
← تشاكل الكلمة من خلال سيميائيّة التّقارب،التّباعد،التّكرار .
← اللّعب بالكلمة بالاشتقاق والإبدال والتّقليب والتّغيير[2] .

يكون تشاكل الصّوت من خلال إيحاءاته وتراكمه في سيّاق معجمي وتركيبي، وتشاكل الكلمة يكون بالتّكرار، فـ**«التّكرار قد يكون متجاورًا و قد يكون متباعدا»**[3]،كما يتحقّق باللّعب بالكلمة وذلك عن طريق الاشتقاق والإبدال والتّقليب والتّغيير، وهكذا يكون تكرار الكلمات والأصوات والتّراكيب ليس ضروريا فقط بل شرط كمال أو لعب لغوي يقوم بدور كبير في الخطاب الشّعري[4] .

يعتمد **"عبد الله العشي"** في تشاكل بنيته الإيقاعية على تكرار الوحدات نفسها، ويظهر هذا في قوله:

طلع اليمام فما أفقنا
طلع الحمام
طلع الغمام
طلع الرصاص،ومرّ فوق جفوننا...
وتوسّد الرؤيا، ونام

[1] يوسف بكوش، جماليات اللغة في شعر المقاومة الوطنية الجزائرية(1919-1930)، رسالة ماجستير، إشراف عبد المالك مرتاض، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2007-2008، ص103

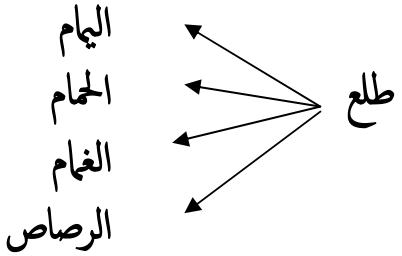
[2] ينظر: خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي-دراسة- ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997، ص175

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص39

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص39

عاما، وعام[1]

يظهر تشاكل الإيقاع من خلال إلحاح الشّاعر على تكرار الفعل**"طلع"** الذي جاء بصيغة الماضي، وهذا لتعلّقه بمناخ ماضوي، استذكاري لجملة من الأحداث والوقائع المرتبطة نسبيّا بحالة انكسار عاشتها الذّات الشّاعرة، فالشّاعر بتكراره لهذا الفعل، يحدث جرسا موسيقيّا في بداية كل سطر من الأسطر الأربعة الأولى وبشكل متتال، ومسندا إلى كلّ من **"اليمام، الحمام، الغمام"** المنتمية إلى حقل الطبيعة والمتماهية دلاليا، ومرّة إلى الرصاص الذي يمثّل الطرف النقيض في هذه المعادلة، لكنّه في علاقته بما ورد في سيّاقه **"مرّ الرصاص لمّا أفقنا"** يفقد هذا الاختلاف فتنعدم فاعليّته كما حدث مع المقوّمات الأخرى.



شكّل تشاكل الفعل **"طلع"** شبكة من العلاقات ألقى بظلاله على النّص بأكمله، بل يكاد يسيطر على النّص من أوله إلى آخره، فهو يمثّل بؤرة مركزيّة ارتكز عليها النّص الشّعري، والكلمة المفتاح التي تشكّل النص، وبمعنى أدق **<<النّص يتخلّق في رحمها ويتشكّل في إطارها، وهكذا فإنّ الكلمة المفتاح تلد في القصيدة وتجسّد الرؤيا الجوهرية للواقع>>**[2]، ممّا يولّد تناسبا في عضويّة القصيدة، ومن هنا ولّد الفعل**(طلع)** بتكراره مقوّما دلاليا، يلج من خلاله المتلقي إلى النّص ليكشف خباياه. من جهة أخرى ردّد الشّاعر ذكر **"الحمام"** و**"اليمام"** في شعره وما يهيّجانه من كوامن الأشواق، ولوعة الحنين، وحرقة الجوى، ففي رقّة تسجيعهما ما يبعث المتذكّر ويولّد الشّجون، ويهيّج الأسى؛ فاليمام الذي حلّق في سماء العراق يفاجأ بظلام الرّصاص الذي يسدّ الرّؤية فتنهشه، وتخنقه سحابات دخان القذائف السّوداء المتّجهة إلى أسراب الحمام واليمام، التي تحمل رمز السّلام، فتتحوّل بذلك إلى رمز الشّجون والمآسي.

عزّز عمق الخواء النّفسي الإلحاح على تكرار الفعل**"طلع"** الذي يحقّق تشاكلا إيقاعيّا ودلاليّا، فقد جاء هذا الفعل ليكرّس الحالة النّفسية للشّاعر، مجسّدا ما يختلج في نفسه من مشاعر

[1] الديوان، ص84

[2] رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1995، ص188

الألم والحسرة، ممّا وصلت وآلت إليه الأمّة العربيّة من ضعف وهوان.فحرب الخليج لم تكن قضيّة الشّعب العراقي وحده، بل هي قضيّة الأمّة العربيّة برمّتها، وقضيّة انتهاك الضّمير العربي ككل.

نوّع الشّاعر في بنية الأسطر الشّعرية من حيث الطّول والقصر، ممّا أدّى إلى خلق إيقاع جديد يقوم على تشابه الوحدات اللّغوية، وتجانسها النّحوي والمورفولوجي، لبناء وحدة شعرية تتشاكل إيقاعيا فيما بينها من خلال التّكرار والتّشابه والتّقارب بين الوحدات، الأمر الذي يشكّل تواشج وترابط البنية الإيقاعية ومنها البنية الدّلالية للقصيدة، فالتّشاكل في هذه القصيدة لا يقتصر على التّعبير فقط بل تعدّاه إلى الإيقاع، حيث أنّ التّشاكل التّعبيري يحدث نوعا من الموسيقى في القصيدة على سبيل التّشاكل الإيقاعي، اعتمد الشّاعر على تكرار المقاطع القصيرة والطويلة والمتوسّطة، التي تظهر في**"اليمام، الحمام، الغمام، نام، عام"**، كما اعتمد **"عبد الله العشي"** على تتابع الكلمات المتطابقة والمتشابهة من حيث الأصوات، فحاول المزج بين المجهورة والمهموسة وبين اللّين والقوة التي تدلّ على وخز الشّاعر وإثارته لانتباه القارئ بهذا الشعور القوي، وماله من مكانة في نفسيّة المبدع الذي يحاول أن يحدث وقعا في نفسيّة القارئ.

يمكن أن يُستَلَّ التّشاكل الإيقاعي في المقطوعة نفسها:

مرّ الرصاص فما أفقنا
مرّ الرصاص، وكلنا...
جثث نيام.[1]

تكشف هذه المقطوعة الشّعرية عن رؤية عميقة للشّاعر تسري خيوطها في ظلال ما يؤكّده المقوّمان**"مرّ"، "الرصاص"** المكرّران مرتين، دلالة على ضيق الشّاعر بالزمن الحاضر، وما يعتري الأمة العربيّة من متناقضات، فعمد بذلك إلى هذا النّوع من التّشاكل، ولعلّ تكرار صوت **"الراء"** من جهة أخرى ليس مجرد فونيم يؤدّي وظيفة صوتيّة في هذا النّص الشّعري، بل إنّ صفة صوت **"الرّاء"**، المكرّرة في النطق، تدفع القارئ إلى الحركة والإحساس بالانفعال الذي يدفع بالنّفس إلى الوثب والاندفاع في نغم موسيقي يمتلئ حركة وإيقاعا، فيأخذ صوت **"الراء"** بعدًا نفسيا يتماهى مع البعد الفيزيائي للنّطق، متحدّين معا للكشف عن عيوب الواقع وإبراز مساوئه، ولعلّ اتّساع الهوة بين الماضي العريق للعراق، والحاضر المؤلم هي من أهمّ المنابع التي أدّت بالشّاعر إلى توظيف هذا

[1] الديوان، ص84

النّمط التّشاكلي في شعره، فمن خلال هذا الإيقاع المتولّد كشف عن رؤية الشّاعر ونعته الأمة العربية بالجثث النائمة، في زمن لا يكاد الإنسان فيه أن يبصر الحق من الباطل.

يقول **"عبد الله العشي"**:

مطر مطر
بغداد مبتدأ الخبر
بغداد توكيد الحضارة والحضر
مطر مطر[1]

ترتكز هذه المقطوعة على تشاكل إيقاعي، يتمثّل في الانصراف إلى ما تحدثه القافيّة **"مطر"، "خبر"، "حضر"** في رحاب الذّات المتلقيّة، وذلك لإيجاد المقابل النّفسي للنّغمة أوالدّفقة الشّعوريّة.ممّا يدلّ على علاقة القافيّة بالمعنى **<<إذ هي عامل مستقل، وصورة كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقيّة إلا في علاقتها بالمعنى>>**[2]، وما تلحظه الدراسة في بعض المقاطع الأخرى هو غيّاب القافيّة لتحل محلّها حركة وتوتّر داخليّان مع تنوّع التّفعيلات وطغيان التّفعيلة **"متفاعلن"** من بحر **"الكامل"** التي رافقت بعض المقاطع. ومن الملاحظ أنّ المقاطع الشّعرية في قصيدة **"بغداد"** لا تبنى وفق تدرّج إيقاعيّ موحّد تصاعدي أو تنازلي، نظرا إلى سلسلة المتّغات الوزنيّة والإيقاعيّة التي تنتشر عبر نسيج النّص الإيقاعي دون أن تحدث خللا في البنية الصّوتية، فعلى الرّغم من التنوّع الملاحظ في البحور إلاّ أنّنا نستشعر نوعا من الانسجام النغمي في تقفيتها الداخليّة.وبهذا حاولت القافيّة أن تحدث تشاكلا إيقاعيّا ذو أبعاد ضاربة في العمق ومتجذّرة في الدّاخل، بغية استجلاء دلالات وإيحاءات ينطوي عليها النّص.

كما يمكن أن يُستدَلّ على هذا النّمط التّشاكلي **"الإيقاعي"** من خلال المقطع الآتي الوارد في قصيدة **"مقاطع من سيرة الفتى"**، التي يقول فيها الشّاعر:

مرة حولوه حجر
فاستحال ضياء
مرة حولوه شجر

[1] الديوان، ص79
[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص74

فاستحال عطاء
مرة حولوه تراب
فاستحال سماء
مرة سكبوه
كما يسكب الماء
غير أن الفتى
إن أضاعوه ما يضيع الكبرياء[1]

يرسي البناء المعماري لهذه المقطوعة الشّعرية أسسه على خاصيّة التّشاكل الإيقاعي الذي حقّقه بحر **"المتدارك"** بتفعيلاته المنسجمة والمتكرّرة **"فَاعلُنْ فَاعلُنْ فَعلُنْ"**،انسجاما وتناسقا على امتداد الأسطر الشّعريّة،والذي يتميّز بتلاحق أنغامه وخفّته، ممّا ولّد إيقاعا منسجما ومتناغما مع اللّقطات التّصويريّة الواردة في النّص؛ لذلك فالإيقاع يمتلك قابليّة شدّ القارئ إلى جماليّة القصيدة، وسحب المتلقّي إلى العناصر غير الظّاهرة، وقد لعبت بعض المفردات دورا هامّا في إثراء النّغم الإيقاعي ك**"ضياء، عطاء، سماء، ماء، كبرياء"**.

يتّضح التّشاكل جليّا في هذا المقطع من قصيدة **"مقاطع من سيرة الفتى"** من خلال تكرار عبارة **"مرّة حوّلوه"** فكلّما زادوا الضّغط على هذا الفتى، الذي ما أظنّه إلّا الشّاعر نفسه استفاد من الظّروف الصّعبة التي من حوله لتكون مدارجه للكمال، فحينما حوّلوه إلى حجر استحال إلى ضيّاء يملأ الأفق، وينير الدّروب وكذلك الشّعر كلّما حاولوا تقزيم دوره أبانت الأيّام عن قدرته في الرّقي بالأمم والنّهوض بها، واستشراف الحضارات وحينما أرادوا تحويله حجرا استحال عطاء، وكان به كلّما أراد به القوم سوء زاده الله مددا، ورفعة وفضلا، حتّى حينما أرادوه ترابا يداس بالأقدام صار سماء عاليّة المقام... إلى أن حوّلوه ماء سكبه ليضيع جهده كما يضيع الماء المسكوب، إلاّ أنّ هذا الفتى، حتّى وإن أضاع كلّ ما يملك لا ينقص من عزّته وكبريّائه شيئ، ذلك لأنّ كبريّاء الشّاعر وفخره يكمن في قدرته على الإبداع، فهو رأس ماله الذي لا ينال منه أحد مهما حاول المساس به والانتقاص من قدره.

يشاكل الشاعر في هذا المقطع حياته ككل،إنّه كعود المسك الذي كلّما زدته دقّا زادك طيبا؛ كلّما كانت الظّروف قاسيّة كان عطاؤه أكبر وإيمانه برساليّة الشّعر أشدّ وأوثق، وليس كبرياؤه إلّا

[1] الديوان، ص73

حصنه المنيع الذي يربأ به أن يتحوّل إلى شاعر مناسبات يتكسّب من شعره وربّما خير دليل على هذا تأخّر الشّعر في نشر دواوينه على رغم من احترافه الشّعر منذ زمن غير بعيد.

من يتأمّل في الدّلالة الإيحائيّة لموسيقى اللّفظة الدّاخليّة يدرك الأثر الإيحائي من خلال الصّور الذّهنيّة التي تعدّ من المنبّهات المهمّة في إثارة الانفعال المناسب في نفس المتلقّي، ممّا يشيع مناخا تخييليّا خاصّا، يتماشى وحركة النّفس وذبذبتها الشّعوريّة، ويقع ذلك أكثر ما يقعه في الألفاظ، التي تدلّ على معانيها ودلالاتها بأصواتها وتآلف حروفها.

لاغرو أنّ عفويّة **"عبد الله العشي"** في الإتيان بهذا النّوع من التّشاكل هي ما يكسب المعنى لطافة ورونقا وابتكارا، لهذا لا يمكن إنكار الحسّ والذّوق اللّذين يتولّدان، بفضل الجرس الذي تحدثه الألفاظ المتجانسة، ومن ثمّ انسجام المعنى.

يعتمد تشاكل الإيقاع لدى **"عبد الله العشي"** بالدرجة الأولى على تكرار وحدات بعينها، وهو ما يحدث دورانا ليس على مستوى البنية الدّلالية أوالشكليّة فقط، بل يتعدّاه إلى البنية الإيقاعية، حيث يكون الانفتاح بالتّراكيب نفسها، فيضمّ بذلك تكرار الأصوات والوحدات نفسها.

2. تشاكل التّعبير:

يتّم تشاكل التّعبير بتكرار الكلمات أوالوحدات الدّلالية، ويقوم على مبدأ التّماثل في جميع المستويات ويكون في الصّوت والنّبر والتّفعيلة وفي بعض أنواع الجناس بصفة خاصّة والتّركيب النّحوي والمعجم ؛ هو تكرار يقع على مستوى التّراكيب النّحوية، وبوساطة تعادل هذه التّراكيب يتحقّق هدف الرّسالة، لأنّ التّراكيب النّحوية في الشّعر تصبح ذات طابع تأثيري جمالي ؛ بمعنى**«تأخذ التّراكيب النّحوية في الشّعر طابعا جماليا تأثيريا إلى جانب طبيعتها المعنوية و العلائقية»**[1]؛ إذن فتعدّد التّشاكلات لا بدّ أن يؤخذ من زاوية التنوّع النّحوي والدّلالي،في السّيـّاقات الاستعمالاتية في النّصوص ؛ لأنّ الشّاعر عندما يريد أن ينظّم قصيدة يلجأ إلى اختيار وانتقاء عبارات تتبعها عبارات أخرى ، متّصلة ببعضها البعض، أو مترتّبة عنها، سواءٌكان هذا الاتّصال، أو هذا التّرتيب مضادا في المعنى أو مشابها لها في الشّكل النّحوي[2].

يبني الشّاعر نصّه على تراكيب معيـّنة لتحقّق المزيد من الانسجام بين الخارجي والدّاخلي في النّص المعبّر عن باطن الشّاعر نفسهو ليس هذا من قبيل اللّعب اللّغوي غير أنّه لعب لغوي من نوع خاص لأنّه خاضع لقواعد معيـّنة**«إنّ اللّعب بالكلام محكوم بقواعد تكوينية و تنظيمية،وهو اضطراري أو اختياري من قبل المتكلّم تأليفا و المخاطب تأويلا»**[3]؛ معناه أنّ هناك قواعد صوتيـّة وتركيبيـّة ودلاليـّة ، يجب أن تراعى وإلاّ أخطأ الكلام هدفه.

يبرز تشاكل التّعبير في قصيدة**"مقاطع من سيرة الفتى"**، حيث يقول الشّاعر:

أول الكلمات الوطن

أول الصبح ضوء الوطن

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 26-27

[2] ينظر : عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، ص 8

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص40 -41

أول النبع ماء الوطن

أول الأرض عشب الوطن

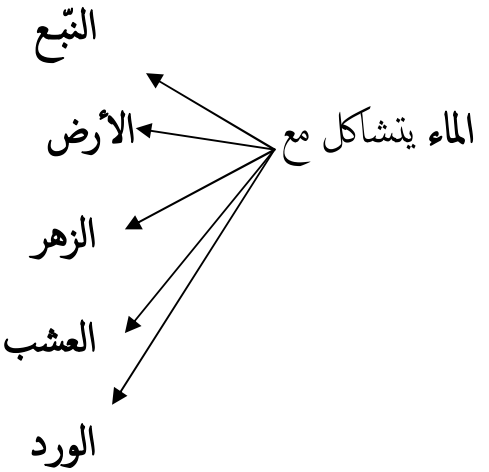
أول الشّعر لحن الوطن

أول الأفق نجم الوطن

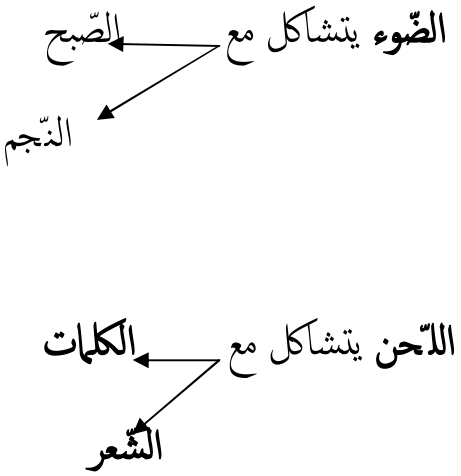
أول الزهر ورد الوطن[1]

يتّضح من خلال توالي التّشاكل التّعبيري بتلك الطريقة التي تكمن في اعتماد الشّاعر على التّعادل في التّركيب النّحوية والتّشابه في الصور الفنيّة والإيقاعية، سمح بالوقوف على تلك المشاعر، التي تزخر بها هذه القصيدة، وذلك من خلال التّدّفق الشّديد، والحبّ الكبير الذي يتسلّل في ثنايا هذا المقطع، خاصّة وأنّ هذه الدّلالة تتمحور حول المقوّم السيّاقي المتمثّل في(**الوطنيّة**)،فالشّاعر غارق في نشق هذه الوطنيّة، ممّا يدل على أنّ الوطن عبارة عن كتلة متراصّة، تكرّرت سبع مرّات على سبيل التّشاكل التّعبيري، حرص الشّاعر على تكرارها نظرا لأهميتها، الأمر الذي يدلّ على براعة التّشاكل التّركيبي وإخراجه إلى الدّلالة الموسّعة.

يمكن أن نُجْمِلَ لكلّ مجموعة من هذه التّشاكلات التّركيبية التي تصبّ في دلالة مشتركة (تشاكل دلالي)على النّحو التّالي:



[1] الديوان، ص55



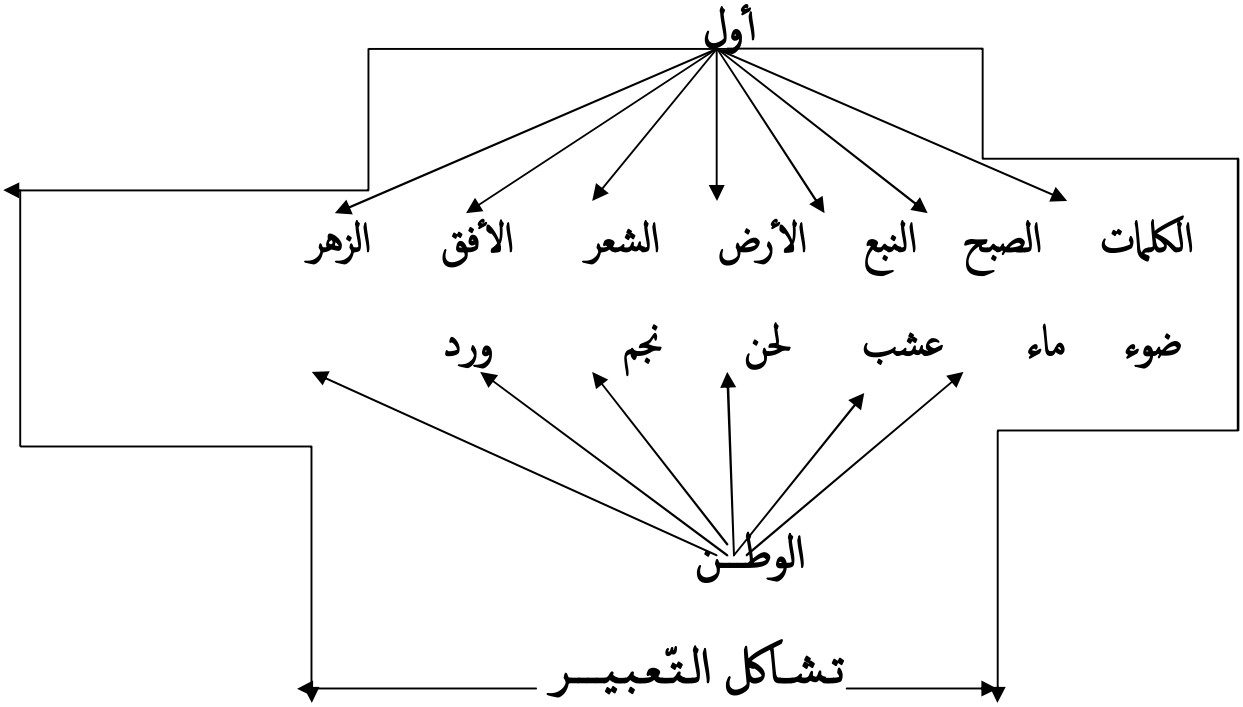
يحفل المقطع السّابق بالتّشاكلات التّعبيرية من البداية إلى النهاية، والتّشاكل بدوره في هذه الحال يولّد نوعا من الانسجام، محدثا نوعا من التماسك الصّي، وهذا كلّه يفضي إلى تحقيق ترابط ما بين الأجزاء، فالتّشاكل والتّباين والتّماسك والانسجام والاتّساق وغير ذلك من الخصائص، يحقّق تعادلا إيقاعيّا وتعادلا معنويّا وفي الغالب يحقّق الاثنين معا[1]، والشّاعر في هذه الأسطر الشّعرية شاكل إلى درجة كبيرة من النّاحية التركيبية، ممّا أدّى إلى تماسك معناها انطلاقا من تماسك مبناها، ومن ثمّة فإنّ كلاّ من المقوّمات الآتيّة: **(الصّبح، النّبع، الماء، العشب، النّجم، الأفق، الزّهر، الورد)**تنشط في تفجير **"الوطن"** دلاليّا.

وبهذا يشكّل **"عبد الله العشي"** تركيبا متشاكلا على جميع المكوّنات اللّفظيّة ممّا يدلّ على دوران البنية التّركيبيّة وهو دوران يحقّق الانسجام والتماثل في البنية الدّلاليّة، فضلا عن ذلك الإيقاع المترتّب عن تكرار المقوّمين **"أول"، "الوطن"** المفعمين بالمشاعر النّبيلة المتدفّقة في القلب.

حرّك هذان المقوّمان وقعا موسيقيّا،لتأكيد مكانة الوطن ومنزلته في قلب الشّاعر؛ هذا الوطن الذي عانى الويلات، وتشرّب مرارة أبنائه النّاكرين حتى الثّمالة.

ولعلّ هذا المخطّط يوضّح جريان المعنى في شكل دائري.

[1] ينظر:مصطفى الجوزو، في التوازن اللّغوي، المعادل الإيقاعي والمعنوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع68+69، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1989، ص103.



لقد شكّلت كلمتا **"أول"**، **"الوطن"**نواتين متوالدتين عبر النّص أسهمتا في بنائه معماريّا، وفي إثرائه دلاليّا من خلال الإلحاح على ورود هاتين الكلمتين وعلى طول الأبيات.

أدّى التّناسب والتّشاكل بين الألفاظ، في أسطر القصيدة إلى إحداث تجاوب موسيقي صادر عن تماثل الكلمات تماثلا واضحا، و آليّة التّشاكل التّعبيري في هذه الحال تظهر وتتّضح أكثر من خلال التّكرير اللّفظي للمقوّمين السّابقين، اللّذين أسهما في تشييد معماريّة النصّ، ومن ثمّ إنتاج المعنى.

3. تشاكل الدلالة:

يرتبط تشاكل المعنى على الخصوص بالحقل المعجمي الّذي يرد في شكل تيمات موسّعة داخل النّص الشّعري، إذ**« مهما أعرنا الاهتمام إلى التّعبير فإنّ المضمون يبقى قطب العمليّة التّواصليّة»**[1]

يمكن رصدالتّشاكلات من خلال البنية المعجميّة للدّيوان، إرهاصا بالعنوان الرّئيس، فالعنوان في مقاربة النّص الأدبي**«مفتاح أساسي يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النّص العميق قصد استنطاقها وتأويلها»**[2]، وهو أوّل عتبة يطؤها المحلّل الأسلوبي بوصفه**«توقيعا شخصيا يتقدّم النّص ويرمز إلى احتمالاته، ويكشف عمّا يوجّه الممارسة النّصية ذاتها لديه»**[3]، إذن فثمّة علاقة وثيقة الصّلة بين العنوان ونصّه، تتأسّس على وفق علاقة جدليّة، ولا سيما أنّ**«العنوان في القصيدة هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تُوكد من عنوانها، إنّما العنوان يتولّد منها، ما من شاعر حق إلاّ ويكون العنوان هو آخر الحركات لديه وهو بذلك عمل في الغالب عقلي»**[4]، كمايمكن إذا ما تتبّعنا المسار التّأويلي في ضوء أنّ**«تأويل النّص المكبّر(القصيدة)انطلاقا من النّواة الدّلاليّة المختزلة في النّص المصغّر(العنوان) بمكن أن يتّممن علاقات التّوازي والتّقاطع والتّقابل التي ينسجها الفضاء الدّلالي الذي تتّم تنميّته في أجواء القصيدة، فأطر الدّلالة المثبتة في تراكيب النّص، هي توسيع وتفريغ للبنية الأم»**[5]

وهذا يعني أنّ العنوان أداة تقنيّة تسهم في تفكيك أجزاء النّص بهدف إعادة تركيبه بعد استكناه البناءات والتّشاكلات الدّلاليّة والرّمزية، بغية استجلاء المفاهيم النصّية المتراكمة داخل النّص الشّعري، لهذا فالنّص يعتبر مجالا للانتهاك ونسيجا لا نهاية من تقاطعات القوى الفاعلة داخليّة أو خارجيّة، وهو ملتقى لعدد من المكوّنات، لذا فمحاورته قد ولّدت جدلا وسجالات واسعة لدى القرّاء في كيفيّة القبض على مكنونه وفكّ مغاليقه، ومن ثمّ إضاءة الجوانب الغامضة فيه،**«ولعلّ التّشاكل بمفهومه الحديث يمثّل أهمّ إجراء نقدي بوسعه الإحاطة أو الاقتراب من هذه**

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص26

[2] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة،، ع3، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1997، ص96

[3] بلقاسم خالد، أدونيس والخطاب الصوفي،مج 16، ع2، مجلة فصول، مصر، 1997، ص63

[4] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لأنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية-، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص261

[5] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص88

التّعالقات الغامضة لما يملكه من قدرة على تجميع الرّموز المبثوثةعلى امتداد نسوج النّص المتواريّة وإعادة تفكيكها»»[1].

أوّل ما يستوقف قارئ ديوان **"عبد الله العشي"** هو عنوانه المميّز **"يطوف بالأسماء"**، لما يتوفّر عليه من طاقات إيحائيّة تعبيريّة كامنة فالذي يبعث على التّساؤل حول المضمون الدّاخلي لهذه المجموعة الشّعرية هو مجيء العنوان على هذه الشّاكلة:

يطوف: فعل مضارع دلالة على الاستمرار.

الفاعل: ضمير مستتر "محذوف".

بالأسماء: جار ومجرور.

ابتدأ الشّاعر **"عبد الله العشي"** العنوان بفعل لم يأت اعتباطا، بل جاء دلالة على كثرة الحركة والاضطراب،لذلك تلعب كلمة **"يطوف"** دورا مركزيا في توقّع دلالات قصائد الديوان،فأتى الشّاعر بهذا الفعل **"يطوف"**ليدلّ على الحركيّة والفاعليّة، لكنّه كان من المفروض عليه أن يذكر فاعله، وهذا ما أثار الغرابة والدهشة، وجعل العنوان مشفّرا، فهذا التّوظيف المخصّص الذي يشرك المتلقّي في العملية الإبداعيةيعطي الخطاب الشّعري جماليّات فنيّة من إيحاءات وتأويلات.

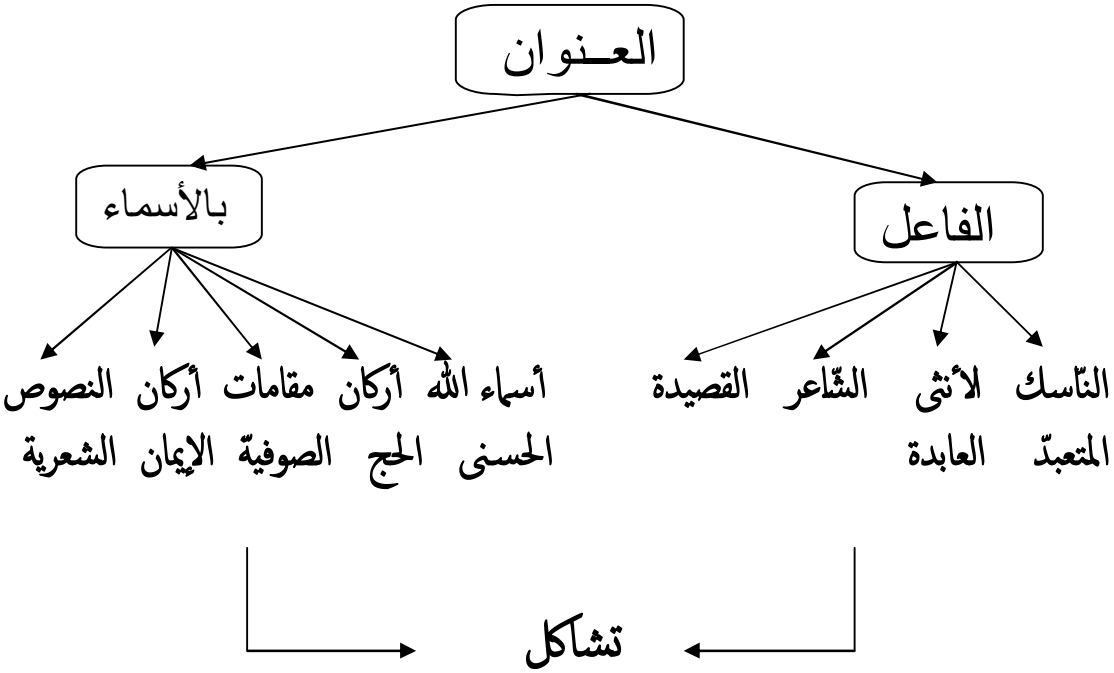
فالطّواف هو**«الإحاطة بالشيئ(....) والحوام به(....) والدّوران عليه»»[2].**

كما أردف الشّاعر هذا الفعل بالجار والمجرور في **"بالأسماء"** ، لأنّ هذا الفعل بمفرده لا يرشح للعنوان لأن يكون ذا وظيفة دلاليّة، دون كلمات أخرى تعمل كرديف يدعمها، ويدعم النّص من جهة أخرى. حذف الشّاعر الفاعل- وهذا طبعا لغرض في نفسه- يريد أن يستفزّ به القارئ، للبحث عن هذا الفاعل المجهول، ويسارع في تأويله، الذي يتشاكل مع فعل التَّطواف، ومن ثمَّ الكشف عن هويّته فمن هذا **الطّوّاف؟** وما الأسماء التي **يطوف بها**؟.

يجد البحث أمامه ثلّة منالفرضيّات التي يسعى إليها من أجل فكّ مغاليق هذا العنوان، وسبر أغواره، يمكن توضيح ذلك من خلال الشّكل أدناه:

[1] خيرة حمر العين، ع86، مجلة نزوى الإلكترونية، http// www. Nizwa.com.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج9، مادة (طاف)



يجدالمتلقّي نفسه أمام نواة تشاكليّةمتراكمة، تمثّل مفتاحا أوليًّا أو بؤرة تتوالد وتتناسل ممّا تزيد من حيرته وتيهه للبحث والتقصّي عن الدّلالة، الذي ينتجها هذا التّشاكل.

"يطوف بالأسماء"طقس تعبّدي في حضرة الشّعر، جّ إلى جوهره،فهو يمثّل تشاكلا مع ركن من أركان الإسلام الخمس، وكما هوت الأفئدةلأرض مكّة، التي جعلها الله مزارًا للقلوب قبل الأجساد، هوت قلوب الشّعراء إلى أرضه العجيبة وجوهره الأصيل، وما كان الشّعر الذي قيل منذ الأزل إلاّ طوّافا حول هذا الجوهر المكنون.

يجعل التّشاكل الدّراسة تقرأ الدّيوان بطريقة متدرّجة، وقصائده لا تكشف عن ذاتها ولا تفصح عن هويّتها بل تتوارى خلف حجب كثيرة، فيأتي التّشاكل بدوره ليعدّل القراءة في ذهن المتلقّي، بل في تأويله ونموّه، بأكتشاف الدّلالات المخبوءة في نسيج العنوان وطرائقه في التّعبير. وهذه العلاقة ما هي إلاّعليّة إستراتيجيّة تضيء عتمة النّص وتقود إلى مساراته، لتستمدّ مقوّماتها من داخله.

فهل كان تطواف**"عبد الله العشي"**حول اللّغة، محاولة منه ططيّ اد المعنى كما توحي به لفظة**"الأسماء"**، أم أنّه كان تطوافا في الحياة أجمعتها هذه الأسماء وحاول هو فكّ أسرارها، إذ ما تعلّم

"**آدم**" الحياة إلاّ عندما كلّمه الله، وعلّمه الأسماء كلّها فقال**﴿وعلّم آدم الأسماء كلّها﴾**[1]، ويتّضح هذا في قصائد الدّيوان أيّما وضوح، فالأسماء عند**"عبد الله العشي"** تحمل دلالات متعدّدة بل للاسم الواحد عنده دلالات كثيرة، حتى قال:

أتعبتني اللغة

أتتبع أسرابها واحدا واحدا

باحثا عن صدى للعبارة

أتتبع أحراسها حرسا حرسا

وأراوغها كي أروّض معنى يعذبني

أتعبتني اللغة

كيف أصطاد لؤلؤها

وأطارد شاردها

كيف أجمعه من أقاصيه...

مفردة مفرده

أتتبع أشكالها المرهقات

وأحفر في جوفها أحرفها[2]

تحيل الأسطر الشّعريّة أعلاه إلى قصيدة الحداثة، وما هي فاعلة بمنشئها، فهي قصيدة هاربة فلوتة، فهي توهم بالحلول والتّماهي، وهي في الواقع تأبى الانصيّاع والخنوع للشاعر.

[1] سورة البقرة،الآية :31

[2] الديوان، ص33

أثبت الشّاعر من خلال هذين المقطعين اتّساع اللّغة، وعدم مقدرته على مجاراتها، فصرّح بأنّ اللّغة أتعبته ولم يستطع الحصول على كنوزها، فكلّما حاول ذلك إذ بها تنفلت من بين يديه لترجعه إلى نقطة الصفر، حقّا كانت رحلة مضنيّة أتعبت الشّاعر من محاولة صوغ تجربته الشّعرية في عبارات محدودة، وأرهقته مراودة اللّغة عن نفسها لتهديه سرّها المكنون، فيقترب من المعنى.

كما تمثل قصيدة **"لبيك"** حج في جوّ صوفي، ونفحات شعريّة، فهي بالتّالي مشاكلة لطقس تعبّدي في أجواء صوفية، ومناسك شعرية الهوى، ولعلّ ما يعضد هذا القول هو قول الشّاعر:

قرّرت أن أغادر الرماد.

والجسد المفتون بالبريق.

حملتها نبوة أشق أرض الله.

يقودني الطريق للطريق.

لبيك قد لبيت.

دخلت بيته الحرام.

طافت معي بالبيت، صلينا معا، دعت، دعوت.

ضممتها إلى جوانحي بكت، بكيت...

صحت عند الرّكن يا الله.

ذوبنا معا، لكي نصيرا واحدا ولا أحد.

الصمت مطبق.

والشمس في بهائها كأنّها.

نهر يصب في جسد.

وليس حول البيت من أحد.

إلاّ أنا وأنت....

وكان وجه الله باسما يلوح في الأبد[1].

تتشاكل هذه الأسطر الشّعرية، مع تخلّي الصّوفي عن المادّة المتمثّلة في الجسد وزهده في زخرف الحياة، طالبا التقرّب من الله وإيصال روحه بملكوت علّي خُلقَت بنفخة منه، فالشّاعر في هذه القصيدة يضاهي الصّوفي في خلوته وقت يدفعه شوقه إلى لحظة التجلّي والحلول في الذّات الإلهيّة، كذلك فإنّ لحظة الإبداع عند**"عبد الله العشي"**تتشاكل مع أجواء التّجلّي الصّوفيّة، فنراه تهزّه في ذلك حالة الوجد الصّوفي التي انعكست على لغته، حتى غدت قصائده بنى تمثّل كلّ واحدة منها رمزا صوفيّا مستقلاّ فتحطّمت بذلك حدود الألفاظ، لتصل القصيدة منتهاها**<<حيث تنزاح الألفاظ ويتداخل بعضها في بعض، وتكاد تتحوّل جميعها إلى نغم واحد في فم الصّوفي، يحمل أشواقه ومواجده، ويجسّد تطلّعاته وتصوّراته ورؤاه>>[2].**

اتّخذ الشّاعر **"عبد الله العشي"** من فكرة الأنوثة مادّة ثريّة حرّكت نفوذ وإرادة الكلمة في الارتقاء إلى مرتبة الكشف، فهذه الأنثى التي رافقته طيلة رحلته، لم تكن أنثى عادية، إذ هي أنثى تتشكّل قصيدة،ويبقى الشّاعر يسبح في أجواء صوفيّة، التي تتجلّى فيها ظاهرة "الحلول الصّوفي" حتّى صار ذائب الجسد، فالإنسان جسد وروح، وكلّما تسامت الرّوح وعلا مستوى الإيمان والخشوع عنده نقصت كثافة الجسد، وأصبح متخفّفا من عبء المادّية، حتّى أنّه سجد فلم يشعر بطول سجوده،إلى غاية التّجلّي:

سجدت، لم أرفع، ظللت ساجدا

حتى استبان وجهه

[1] الديوان، ص9- 10

[2] عامر النجار، التصوف الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2002، ص139

واخضرت الأبعاد من حولي[1]

وأمضت شراره

جثوت، ما احتملت صهده، واغرورقت عيناي[2]

ولأنّ الله نور، وحجابه نور إذا تجلّى للصّوفي كان نوره فوق احتمال الرؤية البصريّة العاديّة، ما كان بمقدور النّاس احتماله. إنّه نور السّموات والأرض، نور على نور فكيف لشخص أن يحتمل هذا النّور.

حرص الشّاعر على ذوقه اللّفظي، فانتخب أجود ما قيل في المعجم الدّيني، من أمثلتها: **"السّموات، أرض الله، الرّكن، سجدت، شرارة..."**، هذه المفردات التي كان لها وقعها الجلي على النّص الشّعري الدّيني، وانتقاء الشّاعر لهذه المقوّمات كان مبعثه قوة اللّفظة ذاتها، فهي في حمولاتها الروحيّة أشدّ وقعا على السّمع وأقرب للنّفس، كونها تحمل في طاقاتها التّعبيرية ومن خلال تشاكلاتها المعنويّة قيّما شعوريّة وجماليّة عاليّة، لذا ارتكز عليها الشّاعر لتحمل شعوره ولتعبّر عمّا في نفسه من جهة، ولتنقل إلى المخاطب ما فيها من شعوريّة عاليّة.

تضيق العبارات عمّا يجيش بخاطر الشّاعر،وإنّ زمان ومكان الحجّ يجعل القصيدة تموج في جوّ من الخشوع والرّهبة، وهو ما تجلّى أيضا في وصايا الشّاعر حين وقف بعرفة فراح يدعو النّاس بالحفاظ على أركان الدّين قائلا:

ألقيت في الحجيج خطبتي

حثثتهم على الصلاة والزكاة والصيام والعبادة

حثثتهم على الجهاد والشهاده

أمرتهم بالشعر والكتابه

[1] الديوان، ص12
[2] الديوان، ص13

.....

1 .....

يحثّ الشّاعر الحجيج على تأديّتهم لأركان الإسلام المتمثّلة في الصّلاة والصّيام والزكاة، وأمرهم بممارسة الشّعر واحتراف الكتابة، ولأنّ الشّعر عنده طريقة حياة وأسلوب للرّقي بالأمم، وليس مجرّد ترف لغوي ترك نقاطا وفجوات يملؤها القارئ بالدّور الذي ينيطه للشّعر والكتابة، فهذه النّقاط التي تشغل المساحة ليست عبثا، بل إنّها مقصودة، تفسح المجال للقارئ كي يشارك الشّاعر تجربته الشّعريّة، فالقارئ الفطن يدرك أنّ النّقاط تخفي الإيمان القوي بدور الشّعر في نظر ناظمه،وعليه أن يملأها بما تملي عليه قريحته، وهذا ينمّ على أهميّة الشّعر في بناء الحضارات منذ الأزل.

يقول **"عبد الله العشي"** في موضع آخر، من القصيدة ذاتها:

لبيك...

عند النفرة احتملتها على ركاب القلب...

كنت واحدا، وليس في الطريق والدا ولا ولد

المشعر الحرام

يبين لي، فأسرع الخطى كأنما إلى الفردوس

.....

2 .....

[1] الديوان، ص13- 14

[2] الديوان، ص14- 15

يسرع الشّاعر الخطى عندما بان له المشعر الحرام، والمسرع نحو هدفه لا يرى في طريقه إليه سواه، كأنّما هو متّجه نحو الفردوس كما ذكر الشّاعر،ففي الجنّة ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولاخطر على قلب بشر، وما تلك النّقاط إلّا ليُعمل قارئ النّص خياله، فيتصوّر شكل الفردوس، التي أشار إليها؛ إنّها لغة الشّعر التي تومئ إلى الشّيءولا تحدّده، تشير إليه ولا تعيّنه، هكذا هي التّجربة الحديثة تضيئ جانبا من النّص وتترك جانبه الآخر معتما ليشحذ القارئ همّته، ويشحن معارفه للإحاطة بخفاياه.

يقول **"عبد الله العشي"** في قصيدة **"بغداد"**:

مطر .. مطر

بغداد مبتدأ الخبر

بغداد همزة وصلنا

وجملتنا المفيدة

بغداد توكيد الحضارة و الحضر

مطر .. مطر ..

بغداد سيدة الحروف

بغداد ..

.

.

.

بغداد تمييز المضاف ...

إلى اللّصوص ..

من المضاف ..

إلى الوطن

بغداد تمييز الذكورة عن أنوثتنا

وتمييز الرجال ..

عن الوثن

بغداد وصف عرائنا ..

كشف المخبأ عن فضائحنا

بغداد فاجعة المحن

.

.

.

بغداد بغداد ...

من الألف المعفر بالدماء ...

إلى جراح الصمت ...

في مر الرحيل

بغداد بغداد

وإن تاه الدليل[1]

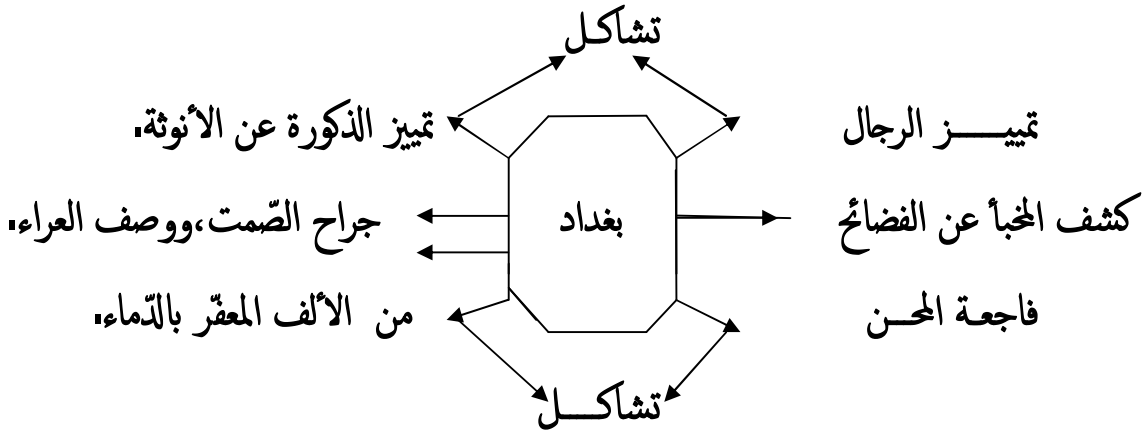
تتواتر عبر النّص مؤشّرات لغوية كالتّكرار والتّرادف والتّباين التي توشي بتغلغل التّشاكل في ثناياه، مما يؤدّي إلى حدوث ضغط لغوي على كلمة بعينها أو مرادفاتها، و هذا ما تمظهر في هذا

[1] الديوان، ص79- 85- 86- 87

النّص الشعري من خلال تكرار لفظة "بغداد" ، فـ"بغداد" هنا مقوّم يرمز للخير والعطاء، والّذي تتشاكل معه جملة من المقوّمات الآتية: **(مطر، مبتدأ الخبر، همزة وصلنا،تمييز الذكورة عن الأنوثة، تمييز الرجال، سيّدة الحروف، توكيد الحضارة والحضر...)**

لقد كانت لفظة **"مطر"**منذ الأزل رمزا للخصب والنّماء، يتيمّن به النّاس ،كذلك كانت **"بغداد"**ومنذ فجر التّاريخ العربي رمزا للعلم ومظنّة للعلوم والمعارف، لأنّ التّمكّن من العلم هو أول الخير، كذلك نزول المطر هو أول العطاء، فبغداد سيّدة الأسماء والحروف بل هي مختصر الوطن، إنّها جذر الهويّة،.. في حين فـ **"بغداد"** هي آهة كلّ عربي اصّاعدت من صدر الشّاعر ليقرنها بآهات الذّات الجمعيّة، ويتّضح ذلك من خلال اصطناع الأنا الجمعي **"نا"**الدّال على ضمير المتكلّم، الّذي يعود على الوطن العربي ككلّ، و هو ما تترجمه بعض العبارات كـ **(أنوثتنا، عرائنا، فضائحنا، هزائمنا)** فمن خلال تواتر هذا الضّمير **(نا)** الّذي كشف لنا عن تشاكل الاحتيّاز، الّذي **<<يقوم على النّزعة الذّاتية التي تجسّدها الأنا المفترسة في النّفس البشرية منذ نشأتها الأولى>>**[1]، وذلك ما يتّضح أكثر من خلال تكرار الشّاعر للفظة**"بغداد"** ليكشف لنا عن مكبوتاته واستيائه من الوضع الرّاهن للوطن العربي بصفة عامّة، ومن وضع الجزائر إبّان العشريّة السّوداء بصفة خاصّة، فنراه يوصف **"بغداد"** بفاجعة المحن، وكشف عرائنا وهزائمنا لتشاكلها مع تلك المحن التي عانت منها الجزائر والأمّة العربيّة جمعاء.

يمنح الشّاعر لفظة **"بغداد"**ثلاث دلاليّا خاصّا، مبرزا بذلك أهميّتها وفاعليّتها،ليأتي تشاكل المعنى فيدعم فكرة هذا الثّقل الدّلالين الذي تحمله كلمة **"بغداد"**، لذلك يمكن تجسيد وتمثيل تلك التّشاكلات والتّماثلات الواردة في هذه القصيدة كما يأتي:

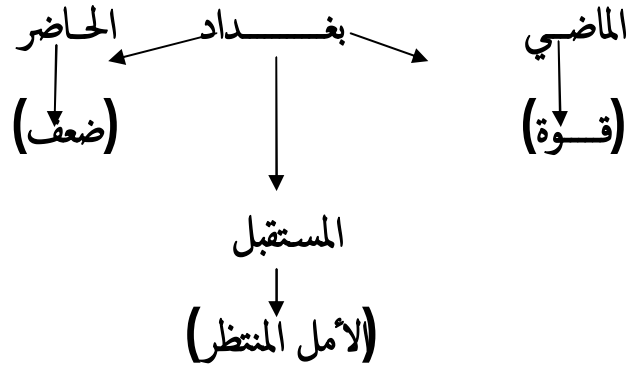


[1] عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، ص 26

توضّح التّرسيمة دوران الدلالة حول البؤرة المركزيّة **"بغداد"**، كما أنّ لمثل هذا التّشاكل أبعادا دلاليّة، فـ**«التّشاكل لا يعمل على تحقيق الانسجام النّصي داخل وحدات الخطاب وحسب، وإنّما يكمن وراءه ذلك المغزى الدّلالي الذي هذا التّكرار والدّوران على مستوى التّشاكل التّعبيري»**[1]، الذي يؤكّدها هنا وحدة نسيج قصيدة**"بغداد"** فهي بمثابة الخليّة التي نسل منها نسيج النّص،وتوالد وتنامى.

يقوم الهيكل البنائي لقصيدة**"بغداد"**على آليّتي **"التّوازي والتّكرار"** ،فتتشابك المستويات الصّوتيّة والتّركيبيّة والدّلاليّة، فتتفاعل فيما بينها لتنتج عنها حزمة من الدّلالات الموحّدة، التي تفضي إلى كشف البؤرة الدلاليّة التي تنبثق منها القصيدة، ومن ثمّ تحديد محورها الأساسي والمتمثّل في انكسار الذّات الشّاعرة جرّاء ما آلت إليه **"بغداد"** التي توحي عن أمّة ضاعت بوْصَلَتُها مذ فقدت **"بغداد"** العزّة والسّؤدد.

يستند **"عبد الله العشي"** على المقوّم السّيّاقي**"بغداد"**الذي يتشاكل مع الثّلاثيّة الزّمانيّة المتمثّلة في**(الماضي، الحاضر، المستقبل)**.



لقد كانت **"بغداد"** الماضيّة بغداد العزّة والكرامة، بغداد العلم والمعارف، بغداد الخير والعطاء،...، ثمّ سرعان ما استحالت في الزّمن الحاضر إلى جراح الصّمت المعفّر بالدّماء، إلى بغداد تمييز المضاف إلى اللّصوص، ليعرّج بعدها الشّاعر إلى **"بغداد"**المستقبليّة التي تنتظر فارسا

[1] جوزي كورتيس، سيميائية اللغة، تر: جمال حضري، مجد للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010، ص112

ليخلّصها من براثن الجهل وغياهب الظّلام، لذلك نراه يحّمل الأسطر السّابقة بعبارات تنبثق منها دلالات تشدّ الأزر، وتشحذ الهمم برؤياا استشرافيّة لغد أفضل.

يردف الشّاعر ويقول في القصيدة نفسها:

بغداد قافيّة الغزل

بغداد ما حفظت بثينة عن جميل

بغداد ما أهدى الحبيب حبيبه

من دافئ الهمس الجميل

بغداد

بغداد وردة عاشقين

بغداد

ما وضع العريس

على شفاه عروسه

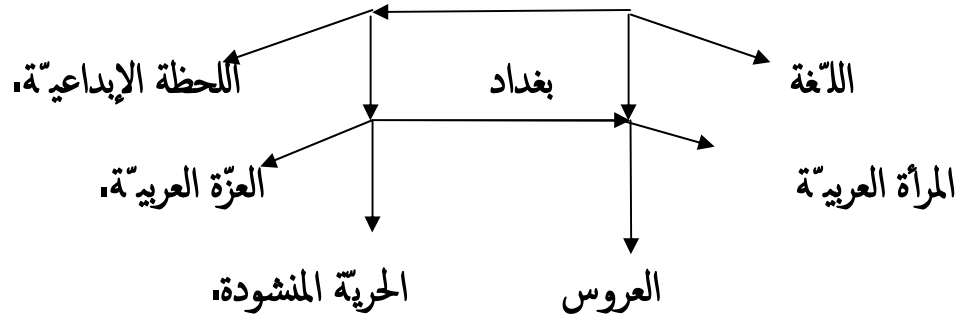
والماء يسمع والنخيل

بغداد

ديوان الصبابات[1]

[1] الديوان، ص86- 87

يلحّ الشّاعر **"عبد الله العشي"** على تكرار المقوّم السّياقي ذاته **بغداد"**، وفي ذلك الإلحاح علامياتيائيّة دالّة على تنميّة لنواة دلاليّة تتنامى وتتوالد، لتتفجّر دلاليّا وتكشف عن مكنوناتها، ممّا يؤدّي إلى إثارة وإنتاج عدد من التّأويلات على مستوى البنية العميقة، فـ**"بغداد"** يمكن أن تنفتح دلاليّا وتتعدّد قراءاتها:



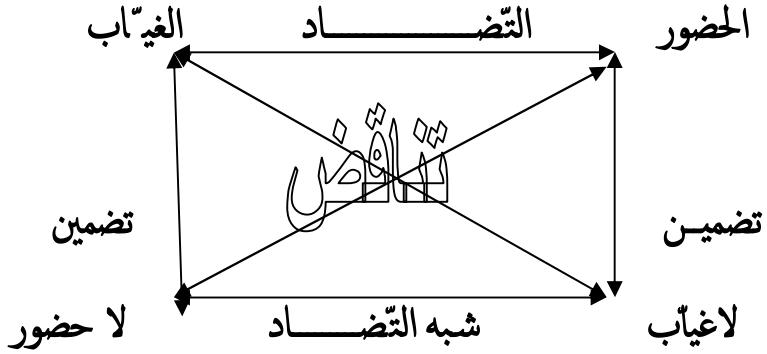
قد تكون **"بغداد"** إحدى هذه القراءات، فالشّاعر يستعير رمز الأنثى ليطعّم نصّه الشّعري والذي استقىوارفده من الصّوفيّة، وطوّره ليرقى إلى الذّات الإلهيّة، فيصير غزلا صوفيّا[1] مرتقين -- -في ذلك- بالمرأة إلى جوهرها الأصلي، فهي مصدر الوجود، وهي تجلّي الذّات العلويّة، ولهذا فإنّ **<<الشّوق والحنين والافتنان هي الرّوابط الرّئيسة التي شدّت الصّوفي إلى المرأة، التي ترك غيّابها عن ناظره مجالا للحلم والخيال الخلّاق، وهو الخيال الذي شكّل المرأة من الحجارة المكوّمة في تجارب الغزل، خاصّة منه العذري>>**[2]، وهذا ما تجلّى أكثر من خلال بعض العبارات**(الغزل، بثينة وجميل، الحبيب، عاشقين، شفاه عروسه، الصّبابات)**، ممّا يحقّق التّشاكل بين الغزل العذري والتّجربة الصّوفيّة التي استلهم الشّاعر بفضلها هذه اللّغة لبناء نصوصه ا لشّعريّة الغزليّة في ظاهرها، ولكنّها في الحقيقة تحمل في طيّاتها وظيفة دلاليّة ارتقائيّة متساميّة من الإطار البشري إلى الإطار الرّوحي،وهذا ليس بغريب على العمل الشّعري الإبداعي.

[1] ينظر:عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل،- قراءة في الشعر المعاصر-، رابطة أهل القلم، سطيف، دط، 2008، ص69
[2] سليمان القرشي، الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية بين الجمالي والمقدس، مجلة فكر ونقد، ع40، الرباط، يونيو 2001

تجدر الإشارة إلى أنّ المربع السيميائي لا يمكن أن يُباشَر به التأويل، وإنّما يجب أن يسبق بآليات أخرى، وأهمّها التّشاكل الدّلالي- الذي سبق وأن وضّحه هذا الفصل-، لأنّ قيمته تكمن في قدرته على استكشاف العلاقات بين الأطراف المتشاكلة، وتوضيح الرّوابط التي تجمع فيما بينها، واستنطاقها من أجل اكتشاف المعنى العميق الذي يخفيه النّص، كذلك لابدّ من الحذر من الاستعمال الآلي للمربع، لأنّ الهدف منه هو الوصول إلى البنية العميقة للنص، عن طريق التحقّق من مدى ترابط العلاقات التي تؤدي لانسجام النص، ومعرفة ما يجعله كلاً دلالياً، أي لا يتمثّل الهدف في إعطاء أو استظهار رسالة **"مضمون"** النّص، بل في توضيح الظروف الخاصّة التي تكون فيها الرسالة ممكنة، وبالتّالي وصف الشّفرة **"اللّغة"** التي تحكم الرسالة أو **"الخطاب"** وسعى المربّع السّيميائي إلى تمثيل الشفرة.

يجسّد المربّع السّيميائي شكل المعنى الذي ينبني عليه النّص في جملته، بالإضافة إلى أنّه يهيّئ بحكم فاعليّته وقدرته على ضبط العلاقات المنطقيّة القائمة بين الوحدات الدّلاليّة الكامنة في عمق النّص، واكتشاف بنية الدّلالة العميقة المؤسّسة للنّص والمتحكمة في بنيته السّطحيّة[1].

يمكن تمثيل مربّع **"غريماس"** لديوان **"يطوف بالأسماء"** على النّحو الآتي:



[1] ينظر: عبد القادر شرشار، مدخل إلى السيميائية السردية- نماذج وتطبيقات-، منشورات الدار الجزائرية، ط1، 2015، ص44- 45

تنبني هاتانالمقابلات الدلاليّة على أساس عنصرين سيّاقيّين،هما**(الحضور والغيّاب)**، وذلك من خلال شدّة تواترهما، بحيث يتحدّد كلّ منهما انطلاقا من العلاقة الخلافيّة التي تربطهما ببعضهما، إذلا يمكن إدراك معنى كلّ عنصر منهما إلاّ إذا تمّت مقابلته بنظيره.

IV فاعليّة التّشاكل:

يعدّ التّشاكل من المفاهيم التي كان لها دور في تحليل الخطاب، وذلك لاعتباره من أهمّ الإجراءات التي استخدمت في دراسة النّص الأدبي**«لمّا جعل منه نظريّة لتحليل النّص من جميع جوانبه شأنه شأن كلّ مفهوم موسّع (...) ممّا يجعله يجمع بين التّحليل المفردي والتّحليل الجملي والتّحليل النّصّي، ويتجاوز المعاني الظّاهرة في النّص إلى إيحاءاته الكاشفة»**[1]، فهو من الإجراءات التي تتناول جميع مستويات النّص، حيث يمكن أن يكون على مستوى الجملة كما يمكن أن يكون على مستوى الخطاب، ويكون أيضا على مستوى المضمون والدّلالة.

تنتج فاعليّة التّشاكل من خلال الأثر الصّوتي الذي يتركه في سيّاق القول نثرا أو شعرا، و تتمثّل آليّة التّشاكل- في الشّعر-بلاغة إيقاعيّة مؤثّرة من خلال السّمة التّكراريّة التي تنتج عنه، فضلا عن الأثر البليغ في المستوى الدّلالي في توليد المعاني المجازيّة التي يوظّف فيها المبدع عنصر التّخييل والمفاجأة، فيأتي اللّفظ الأول مكرّرا بدلالة إيحائيّة مغايرة للمعنى الوضعي الحقيقي.

تتحقّق سيميائيّة التّشاكل على مستوى التّركيب والدّلالة، وتضمن للنّص الانسجام والاتّساق الذين يحقّقان وحدة التّركيب لذلك فهي**« لا تفصل عناصر النّص وإنّما تصهرها في وحدة تركيبيّة تظهر من خلال البنيات الخفيّة لجمل التّشاكلات التي تتماهى ولغة الشّاعر الاختراقيّة»**[2] فتتناسق عناصر النّص وتنصهر في وحدة تركيبيّة.

يضيف **"عبد المالك مرتاض"** عن أهميّة وفاعليّة التّشاكل أو ما يسمّيه هو أحيانا بالمشاكلة فهي إذن**«تستخدم في الكشف عن العلاقة الدّلاليّة، بوساطة الإجراءات التّحليليّة (...) كما تتألّف من أصناف سيميائيّة تحفظ للخطاب الملفوظ تناسقه»**[3]؛ بمعنى أنّ إجراء التّشاكل لا يتوقّف عند خدمة الدّلالة فقط، بل يوظّف في الكشف عن العلاقات الدّلاليّة الخفيّة، التي قد يدلي بها سطح النّص، وبالتّالي يتمّ فضح وتعريّة رموز اللّغة، بمختلف انزياحاتها؛ من خلال تفكيك

[1] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ص159
[2] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص175
[3] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب الشعري، ص42

التّشاكل للنّصوصومن خلال هذه التّعريّة للعلاقات الدّلاليّة يتّم الكشف عن الجماليّات الفنّية في النّص الأدبي.

يرسم التّشاكل آليّة التّوسّع الدّلالي فيالاستعمال اللّغوي لمفردة واحدة تتّسع دلالتها لمعنيين بينهما المغايرة على وفق رؤية استعاريّة مجازيّة المعنى الثّاني، كلّ ذلك يلقي بظلاله على النّظريّة الاستبداليّة في اللّغة[1].

يمكن أن يتأسّس على ما تقدّم ذكره أنّ التّشاكل أسلوب فريد يفسّر من خلاله عن طبيعة التّلاحم بين الدّلالة والصّوت والتّركيب على حدّ سواء.

يعرّف التّشاكل بأنّه تكرار لأيّ وحدة لسانية أو لغويّة سواء كان صوتا أو بنية جميلة.

يسهم التّشاكل في هندسة وبناء معماريّة مدوّنة **"يطوف بالأسماء"**، بأشكاله المختلفة **"التّشاكل الإيقاعي، التّشاكل التركيبي، التّشاكل الدّلالي"**وانتاج اللّالة، لهذا يعتمد التّشاكل على التّحليل الدّلالي، وذلك من خلال التّركيز على التّحليل بالمقوّمات، بغية تحقيق وحدة النّص، وخلق اتّساقه وانسجامه وإزالة غموضه وإبهامه.

يتحقّق التّشاكل عبر الجملةوالخطاب معًا، بل تمكّن الحديث عن تشاكل بسيط يتعلّق بتشاكل الوحدات الصوتيّة وتشاكل الوحدات الصّرفية، وبتشاكل الوحدات الدّلالية.

لذلك استغلّ **"عبد الله العشي"** أنواع وأشكال التّشاكل المختلفة، في بناء نصّه بيد أنّه وظّف التّشاكل الدّلالي بصورة كبيرة، هذا لأنّ التّشاكل يعتمد بشكل كبير على المعنى،خاصّة إذا ما قورن بالتّوازي، الذي يهتّم بصيّغ الكلمات والبنى المتعاودة والمتشابهة دون اشتراط الاشتراك في المعنى، فالتّشاكل يتمتّع بخاصيّة توجيه معاني النّص الشّعري، ودلالاته نحو اتجاه معيّن وذلك من خلال قيّامه على تكرارمعاني ودلالات النّص، كما لا يعني هذا التّماثل القائم بين العناصر التّطابق التّام، بل يشترط تماثل المعاني.

[1] ينظر: منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، دط، 1986، ص101

7.مقارنة بين التّكـرار والتّـوازي والتّشـــاكل :

التّوازي	التّشاكل	التّكرار
*ليس التّوازي سوى جزء من التّشاكلات الممكنة. * يسهم التّوازي في تنظيم بنية الخطاب مثلما يفعل التّشاكل. * يقوم الاثنان **(التّوازي والتّشاكل)** على صورة التّكرار والإعادة للّفظ الواحد على المستوى الإجرائي. *يشترك التوازي والتشاكل في المستوى الفاعلي للإيقاع. التوازي أعمّ من التّكرار والتّكرار أخصّ من التّوازي . *. يمكن أن تتحقّق ظاهرة التّوازي في النّثر. *يقوم التّوازي على أساس التّماثل وليس التّطابق. *التّوازي قائم على التّنسيق الصّوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة. *يكافئ في التّوازي بين الطّرفين غير المتطابقين. * التّوازي مركب ثنائي؛ أي أنّه يفترض توافر بنيتين لغويّتين. * العلاقة بين الطّرفين في التوازي ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق إنّما هي علاقة مشابهة.	*التّشاكل هو ذلك الانزيّاح الدّلالي للّفظ الثّاني. *التّشاكل كثيرا ما يصل إلى حدود المقابلة أوالمفارقة الدّلالية بين اللّفظين المتماثلين أوضح ممّا يظهر في تطبيقات التّوازي. *بناء التّشاكل يستند إلى القراءة والتّأويل الذين يطبّقان إحدى أهم عمليّاتهما على الوحدات الدلاليّة، وهي المماثلة بوساطة مبدأ الإسقاط. *المساحة الذّهنية التي يتركها التّشاكل في أفق التّوقع والتّخييل أوسع مضمارا من تلك التي يلقيها التّوازي على الدّلالة. * يستند التّشاكل إلى تشابه لفظي يصنعه التّنوع في الدّلالة **(أي دلالة اللّفظ الثاني)**، بمقتضى السّياق، وليس أصل الوضع اللّغوي مدلول الكلمة. *تقترب آلية التّشاكل من آلية التّوازي، بوصفها نوعا من التّكرار اللّفظي، أي ما تكرّر لفظه واختلف معناه.	* إنّ التّكرار قد يكون أساسا في قيام الكثير من الصور التي نصنّفها ضمن أنماط التّوازي. * يعتبر **"ر. جاكبسون"** التّكرار جوهر الشّعر. * تبنى ظاهرةالتّكرار على خاصيّة إعادة تراكيب لغويّة متنوّعة ومتباينة. * يشترط تواجد التّكرار في التّوازي لأنّ الأسطر الشّعريّة لا تتوازى إلاّ إذا تردّدت وتكرّرت على الأقل مرّتين في القصيدة أوالمقطع الشّعري.

خـــاتمـــــــــة

وترسو الدراسة بعد طول إبحار على مجموعة من النّتائج أبرزها:

- تقوملبنية النصّية أساسا على خاصيّة التحوّل في حركة تناسليّة مستمرّة، تنطلق فكرة التّوالد من تكاثر وتناسل أبيات القصيدة بغية إضافة دلالات جديدة للنّص، ويعدّ التّكرار آليّة أسلوبيّة تسهم في تحقيق النّص الشّعري معنى ومبنى.
- يسهم التّكرار في بناء الجانب الإيقاعي للقصيدةمن خلال إشاعة نغم إيقاعي موحّد في أجوائها يجعلها تبتعد عن النّثريّة.
- غلبت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، فـ **"عبد الله العشي"** بصدد البوح عن العالم الدّاخلي الذي يعيشه مع اللّحظات الإبداعيّة، وقد حاول بلغة الشّعرية أن يتعالى على الأشياء.
- تحوّل التّكرار في العصر الحديث إلى أسلوب فنّي تتكئ عليه القصيدة الحداثيّة، ونقطة ارتكاز من خلالها يمكّن النّاقد من الكشف عن الفكرة المتسلّطة على الشّاعر، كما يقوم التّكرار بوظائف مختلفة من الوظيفة الإيقاعيّة والوظيفة الإيحائيّة والوظيفة التّأكيديّة.
- شكّل التّكرار في شعر **"عبد الله العشي"**ظاهرة أسلوبية، وبنية فنيّة توالديّة امتدادية، هيّأت للنّص الشّعري تماسكا وتلاحما، بالمعنى الكلّي للقصيدة، وأوجدت معمارًا تكراريّا فاعلا، أضفى على الخطاب الشّعري ملامح توكيديّة، ونغمات إيقاعيّة متباينة بلورت حسّا جماليّا متناميّا، يلتقي فيه، المرسل والمستقبل.
- يعمد الشّاعر إلى انتقاء الأصوات والتّأليف بينها بحيث تنقل إحساسه، وتوحي بتجربته الشّعرية، وتسهم في ترجمة هواجسه، وتجعل المتلقّي يعيش أبعاد الحالة التي عاشها الشّاعر لحظة الإبداع، فثمّة تراسل بين المشاعر والتّأثيرات الحسيّة التي تصدرها اللّغة.
- تكمن فاعليّة البناء التّكراري في الإلحاح الذي يؤكّد الفكرة، ويعمق الدّلالة، ويوحي بقدر كبير من النواتج الدّلالية التي تزيد من كثافة النّص، لذلك لا يكون التّكرار، إلاّ للوحدات التي تمثّل بؤرة شعور المبدع، ومحور رؤيته ليوحي بعمق الفكرة المسيطرة عليه أثناء إبداعه للنّص.

- يعتبر التّكرير أوالتّكرار أحد المكوّنات الهامّة في البناء الإيقاعي للشّعر العصر الحديث، ويتم بتكرار جملة أو شبه جملة أو كلمة أو عدد من الحروف، وقد وظّف **عبد الله العشي"** التّكرار بأنماطه المختلفة**(تكرار البداية، تكرار اللّازمة، تكرار التّجاور، تكرار النّهاية)** حيث حقّقت هذه الطّرائق التّعبيريّة غنى في تجربة الشّاعر الشّعرية، وأفصحت عن الدّواخل النّفسيّة العميقة للذّات المبدعة.

- وظّف **"عبد الله العشي"** التّكرار بكثرة، بمختلف أنماطه وأشكاله وعلى رأسها تكرار البداية **"التّكرار الاستهلالي"**، الذي زاد من تناغم إيقاع القصيدة، ووحدتها.

- استخدم الشّاعر التّوازي بأشكاله المتنوّعة: التّوازي الصّوتي، التّركيبي، الصّرفي، الدّلالي،وهو خاصّية أسلوبيّة تسهم في توالد النّص وبناء معماريّته فضلا عن دورها البارز في إنتاج دلالة النّص.

- وممّا لا شكّ فيه أنّ التّوازي إذ يلقي اهتماما كبيرا من قبل الدرس البلاغي والأسلوبي، فلأنّه يخدم اللّغة ويرصد حركيتها ليعطيها الحريّة في التّعبير عن نظامه اللّغوي الفريد، الذي يسعى إلى استثمار كلّ الطاقات الآداء وتجاوز القوانين الثابتة، فالشّاعر **"عبد الله العشي"** يهدف إلى رسم عالم لغوي بديل عن العالم الواقعي لكنّه عالم يحاول أن يستلهم كل عناصر ووظائف اللّغة في تمثيلها الشّعري والجمالي، فيبقى الشّعر هو الأقدر على تمثّل أهميّة التّوازي الجمالية والدلالية.

- تمكّن الشّاعر من حسن توظيف التّوازي الدّلالي، وذلك من خلال إجادته في تحويل الكلمات لديه إلى مادة غنيّة، أحسن استعمالها، فنجده استعان ببعض الأدوات اللّغوية كالتّرادف والتّضاد، ممّا يدل ذلك على عمق الإنفعالات الصّادقة، التي تعكس الجانب الدّلالي وفق هذا النّمط من التّوازي **"الدّلالي"**، الذي يتظافر مع الأنماط الأخرى **(التّوازي الصّوتي، التّوازي الصّرفي، التّوازي التّركيبي)** في تآلف وانسجام لإجل تنميّة بؤرة دلالية تحقّق وحدة بناء القصيدة.

- يلاحظ تداخل بنيتي التّكرار والتّوازي وتكاملهما، دون أن يعني ذلك تماهيهما أوذوبان أحدهما في الآخر، فإذا كان التّكرار يعتمد على تكرير وترديد كلمات بعينها، فإنّ التّوازي يهتّم بصيّغ وبنية هذه الكلمات،ومدى تناظر وتقابل كلمتين أوأكثر على مستوى سطر

أوسطرين أومقطع، فهو يعتمد على البنى المشابهة والمتعاودة، بغضّ النّظر عن مدى اشتراكها في المعنى واختلافها فيه؛ إذ لايشترط في البنى المتوازيّة الاشتراك الدّلالي شأن التّكرار تماما.

- تقود دراسة التّشاكل في الشّعر إلى لمس الفوائد على المستويين الصّوتي من جهة الأثر الإيقاعي، الذي يتركه التّشاكل لما يتضمّنه من فاعليّةالتّكرار اللّفظي بشكل ملفت للأنظار، منسجما مع التّأثير الدّلالي في نفس المتلقّي، متظافرا معه على نحو جمالي يسيطر على الأسماع والأذهان معا.
- يسهم التّشاكل، بأنواعه وأشكاله المختلفة في إثراء بناء القصيدة وقراءتها قراءة سيميائيّة، ومن ثمّ إنتاج دلالاتها المتشاكلة لضمان وحدة الخطاب وانسجامه.
- يتمتّع التّشاكل بخاصّيّة نصيّة مولّدة، فهو يتشكّل من نواة دلاليّة تتراكم وتتوالد، ممّا يؤدّي إلى توالد النّص وتناسله.
- تنسجم دراسة التّوازي والتّشاكل مع دراسة الإيقاع الدّاخلي للقصيدة العربيّة، وتنشأ بذلك الموسيقى الدّاخليّة بوعي انتقاء واختيار الشّاعر لألفاظ بعينها، ودلالات مقصودة لتحقيق التّلاؤم والتّناغم الصّوتي، إذ هي عمليّة قائمة على التّكرار المتحقّق في الأصوات بصورة ترتبط بالمعنى المتوالد، والانسجام التّلقائي مع الموسيقى الخارجيّة؛ المتمثّلة في الوزن والقافيّة، ولأجل ذلك عمل **"عبد الله العشي"** على شحن الأصوات والألفاظ والعبارات، بطاقات إيحائيّة أحدثت بدورها اتّساقا وتواؤما مع الحالات الشعوريّة التي تكتنف الشّاعر، وتعبّر عمّا يختلج وجدانه، بالإضافة إلى الدور الرّئيس الذي أسهم في بناء النّص لإنتاج الدلالة.

في الختام لقد سعت هذه المذكّرة إلى استقصاء فكرة التّوالد النّصي في الخطاب الشّعري، وعن أهمّ الآليّات الأسلوبيّة التي تُسهم في تشييده معماريّا وإخصابه دلاليّا، على أن يكون لبنة ضمن الدّراسات النّقديّة المهتمّة بالشّعر الجزائري، ويكون حافزا في تفعيل السّؤال النّقدي عن المدوّنة الشّعريّة الجزائريّة لمزيد من البحث والتّقصّي.

والله أسأل التّوفيق والسّداد.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

I. الدواوين الشّعرية:

عبد الله العشّي:

2-يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، دط، 2008.

II. الكتب العربية:

-أ-

إبراهيم أنيس:

3-الأصوات اللغوية، دار وهدان للطباعة والنشر، مصر، ط5، د ت.

إبراهيم محمد منصور:

4- الشِّعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشِّعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، طنطا، دط، دت.

أحمد مداس:

5-لسانيّات النّص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشّعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دط، 2007.

أنور المرتجي:

6-سيميائيّة النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1987.

-ب-

بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي:

7- البرهان في علوم القرآن، حـ3، مكتبة دار التراث، القاهرة، دط، دت.

-ت-

تمام حسان:

8- اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، مصر، ط1، 2001.

توفيق الزيدي:

9- أثر اللسانيات في النقد العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984.

-ج-

جابر أحمد عصفور:

10- مفهوم الشّعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، دط، 1982.

ابن جني أبو الفتح عثمان:

11 - سر صناعة الإعراب، حـ 1، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1985.

جلال الدين السيوطي:

12 - الإتقان في علوم القرآن، حـ3، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ،المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1988.

13 - المزهر في علوم اللّغة، حـ 1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين، القاهرة، دط، 1958.

جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني:

14- الإيضاح في علوم البلاغة، تح: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر، مكتبة المثنى، بغداد، د ط، د ت.

جمال حضري:

15-ظاهرة الانزياح في شعر صلاح عبد الصّبور، دار هومة، الجزائر، ط1 ، 2005.

-ح-

حسن خمري:

16-نظريّة المتن، من بنية المعنى إلى سيميائيّ ة الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

حسن الغرفي:
17-حركيّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء، دط، 2001.

-خ-

خليل الموسى:
18-الحداثة في حركة الشّعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهوريّة، دمشق، ط1، 1991.

خيرة حمر العين:
19-جدل الحداثة في نقد الشّعر العربي-دراسة- ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997.

-ر-

رابح بو حوش:
20-البنية اللاّيّة لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 1993.
21-اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، ط1، 2006.

رجاء عيد:
22-القول الشّعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1995.
23-لغة الشّعر- قراءة في الشّعر العربي المعاصر-، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2003.

-ز-

أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء:
24-معاني القرآن الكريم، حـ2، تح: محمد علي النجار و آخرين، دار السرور، بيروت، دط، دت.

-س-

السجلماسي أبي محمد القاسم:

25-المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط1، 1981.

أبوالسّعود سلامة أبو السّعود:

26-الإيقاع في الشِّعر العربي،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 2002.

سمير ستيتية:

27-الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2003.

سمير علي سمير الديلمي:

28-الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية،بغداد، ط1، 1990.

سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر:

29-الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، دت.

-ش-

شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري:

30-نهاية الأرب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.

-ص-

صالح خليل أبو إصبع:

31-الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي (1948 – 1975)، دار البركة للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2009.

صلاح فضل:

32-أساليب الشّعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998.

33-إنتاج الدلالة الأدبيّ ة، مؤسّسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، د ت.

34-علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

-ض-

ضياء الدين ابن الأثيرمحمد بن نصر الله الشيباني:

35-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، حـ (1،2)،تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، دط، دت.

-ع-

عامر النجار:

36-التّصوف الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2002.

عباس حسن:

37-خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998.

عبد الرّحمن تيبرماسين:

38-العروض وإيقاع الشّعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003.

عبد الرحيم بن شيث القرشي:

39-معالم الكتابة ومغانم الإصابة، تح: محمد حسن شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.

عبد القادر شرشار:

40-مدخل إلى السيميائية السردية- نماذج وتطبيقات-، منشورات الدار الجزائرية، ط1، 2015.

عبد القادر عبو:

41-فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة،بحث في آليات الشعر الحداثي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007.

عبد القادر فيدوح:

42-دلائلية النّص الأدبي دراسة سيميائيّة للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993.

عبد القاهر الجرجاني:
43-أسرار البلاغة، تح: هريتر، دار المسيرة ، بيروت، ط3، 1983.
عبد الله الطيب:
44-المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،حـ 2، دار جامعة الخرطوم، السودان، ط1، 1991.
عبد الله الغذامي:
45-الخطيئة والتّكفير،من البنيويّة إلى التشريحية- قراءة نقدية لأنموذج إنساني معاصر مقدّمة نظريّة ودراسة تطبيقيّة-، النّادي الأدبي الثّقافي، جدة، ط1، 1985.
عبد المالك مرتاض:
46-(أ،ي)، تحليل مركب لقصيدة ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب، وهران، دط، 2004.
47-شعريّة القصيدة، قصيدة القراءة – تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية-، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994.
عبد الواحد حسن الشيخ:
48-البديع والتّوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999.
عبده الراجحي:
49-التّطبيق الصّرفي، دار النهضة العربية للطباعةوالنشر، بيروت، دط، دت.
عبده عبد العزيز قليقلة:
50- البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992.
عدنان بن ذريل:
51-النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق – دراسة- ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،د ط، 1989.
عدنان حسين قاسم:
52- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية،نصر، دط، 2001.
عز الدين علي السيد:
53- التّكرير بين المثير والتّأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986.

عصام شرتح:
54-جماليّات التّكرار في الشّعر السّوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتّوزيع، الأردن، دط، 2010.

علي البطل:
55- الصّورة في الشّعر العربي المعاصر حتى آخر القرن الثاني هجري، دراسة في أصولها وتطوّراتها، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، د ط،1981.

علي عشيري زايد:
56-عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة،مكتبة الآداب، القاهرة، ط4، 2002.

-ف-

فتحي محمود رفيق أبو مراد:
57- شعر أمل د نقل (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، إربد، دط، 2003.

أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمان أبي بكر السيوطي:
58-معترك الإقران في إعجاز القرآن، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.

فهد ناصر عاشور:
59- التّكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لبنان، ط1، 2004.

-ق-

أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري:
60-أساس البلاغة،حـ 2، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1998.

قدامة بن جعفر:
61- نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1978.

ابن قتيبة عبد الله بن مسلم الدينوري:
62-تأويل مشكل القرآن الكريم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1981.

-ك-

كاميليا عبد الفتاح:

63- القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، دط، 2006.

كمال بشر:

64- علم الأصوات اللغّوية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000.

-م-

محمد بازي:

65- العنوان في الثقافة العربية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

محمد بنيس:

66- الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، حـ 1، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط2، 2001.

محمد حماسة عبد اللطيف:

67- اللغّة وبناء الشّعر، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1، 1992.

محمد خطابي:

68- لسانيّات النّص- مدخل إلى انسجام النص-، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

محمد صابر عبيد:

69- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى- جيل الرواد-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001..

محمد عبد المطلب:

70- البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،لبنان، ط1، 1997.

71- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر، ط1، 1995.

72- هكذا تكلّم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1997.

محمد العبد:

73- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر،ط1، 1988.

74- بحوث في الخطاب الإنشائي، دار الفكر العربي،مصر،دط، 1999.

محمد عزام:
75-الأسلوبية نقدا ومنهجا، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1989.
محمد علوان سالمان:
76- الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008.
محمد صالح الضالع:
77-الأسلوبية الصوتية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000.
محمد الطّاهر بن عاشور:
78- التّحرير والتّنوير، حـ 1، الدّار التونسية للنّشر،تونس، دط، دت.
محمد فكري الجزار:
79-لسانيّات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 1995.
محمد لطفي اليوسفي:
80- في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، دط، 1985.
81-لحظة المكاشفة الشعريّة واطلالة على مدارس الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1969.
محمد مصطفى السعدني:
82-البنيات الأسلوبيّة في الشّعر العربي الحديث،منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.
83-المدخل اللغّوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.
84- تأويل الأسلوب –قراءة حديثة في النقد القديم-، مركز الدراسات للطباعة، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.
محمد مفتاح:
85-التّشابه والاختلاف،نحو منهاجيّة شموليّة، ط 1، 1996، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
86-التلقّي والتّأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.
87-المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.
88-تحليل الخطاب الشّعري، إستراتيجية التّناص، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط2، 1992.

محمود السعران:
89- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت.
مصطفى حركات:
90- اللسانيات العامة وقضايا العربية،المكتبة العصرية، صيدا، ط1، 1998.

منير سلطان:
91- الإيقاع الصّوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة العارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000.
92- البديع تأصيل وتجديد، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، دط، 1986.

موسى ربابعة:
93- قراءة في النصّ الشّعري الجاهلي، مؤسّسه حمادة ودار الكندي للنّشر والتوزيع، الأردن، دط، 1998.

"ن"

نازك الملائكة:
94- قضايا الشّعر المعاصر،منشورات مكتبة النهضة،بيروت، ط3، 1967.
ناصر يعقوب:
95- اللغّة الشّعرية وتجلياّتها في الرواية العربيّة (1970 – 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 2004.

-هـ-

أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل العسكري:
96-الصناعتين، الكتابة والشّعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984.

"و"

والي دادة عبد الحكيم:
97- مباحث إيقاعية في اللغة العربية، دار هومة، الجزائر، ط1، 2014.

ي-

يوسف حسين بكار:

98- بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1982.

يوسف عليمات:

99-جماليّ ات التّحليل الثّقافي، المؤسّسةالعربيّ ةللدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

يوسف وغليسي:

100- إشكاليّة المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

يوسف اليوسف:

101- مقالات في الشّعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، دط، 1990.

III. الكتب المترجمة:

أ-

استانلي هايمن:

102- النّقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، دط، 1958.

ج-

جوزيف كورتيس:

103يميائيّة اللّغة، تر: جمال حضري، مجد للنشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2010.

جون كوهن:

104- النّظرية الشّعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 2000.

ر-

رولان بارت، لذة النص:

105- تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دط ، دت.

رومان جاكبسون:

106-قضايا الشّعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

-س-

سمويلر.ليفن:

107-البنيات اللّسانية في الشّعر، تر:محمد الولي وخالد التوزاني، منشورات الحوار الا ّكاديمي، المغرب، دط، دت.

-م-

ماكس شابيرو رودا هندريكس:

108-معجم الأساطير، تر: حنا عودا، دار علاء الدين،دمشق،دط، دت.

-ي-

يوري لوتمان:

109- تحليل النص الشعري-بنية القصيدة-، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، 1995.

IV. الرسائل الجامعية:

عبد الله خليف خضير عبيد الحيّاني:

110- التّوازي التّركيبي في القرآن، رسالة ماجستير، إشراف هاني صبري علي آل يونس، كليّة الآداب بجامعة الموصل، العراق، 2004.

يوسف بكوش:

111-جماليّات اللغة في شعر المقاومة الوطنيّة الجزائريّة(1919-1930)، رسالة ماجستير، إشراف عبد المالك مرتاض، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2007-2008.

7. المجلات و الدوريات:

بسام قطوس:

112-البنى الإيقاعيّة في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر)، مج 9، ع1، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، 1991.

بلقاسم خالد:

113- أدونيس والخطاب الصّوفي، مج 16، ع2، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1997.

جميل حمداوي:

114-لسيميوطيقا والعنونة، ع3، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1997.

خالد بسندي:

115- قراءة في الجهر والهمس بين القدماء والمحدثين، المجلة العربية، كلية دار العلوم، مصر.

خالد سليكي:

116- من النّقد المعياري إلى التّحليل اللّساني، الشّعرية البنيويّة أنموذجا، مج 23، ع23،مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.

سامح الرواشدة:

117-التّوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدّلالة، مج16، ع2، مجلّة أبحاث البرموك، الأردن، 1988.

صلاح فضل:

118- بلاغة الخطاب وعلم النّص، ع164، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

محمد فتوح أحمد:

119- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، ع228، مجلة البيان، الكويت، 1990.

محمد كنوني:

120- التّوازي في لغة الشعر، ع8، مجلة فكر ونقد، الكويت، 1999.

مصطفى الجوزو:

121- في التّوازن اللغّوي، المعادل الإيقاعي والمعنوي، ع68+69، مجلة الفكر العربي المعاصر، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1989.

موسى ربابعة:

122- التّكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية،ضمن كتاب مؤتمر النقد الأدبي، ع10، جامعة اليرموك، الأردن، 1988.

123- ظاهرة التّوازي في قصيدة الخنساء، مج 22، ع5، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، الأردن، 1995.

ناصر يعقوب:

124- قصيدة القناع، قراءة في قصيدة "رحلة المتبنّي إلى مصر" لمحمود درويش، مج 24،ع3+4، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، 2008.

يوسف وغليسي:

125-مفاهيم التّشاكل في السّيميائيات العربية المعاصرة، الملتقى الرّابع،ضمن كتاب السّيمياء والنصّ الأدبي، بسكرة، 2006.

VI. المواقع الإلكترونية:

خيرة حمر العين:

126- مجلة نزوى الإلكترونية، ع86. http//www.nizwa.com

VII. المعاجم:

إسماعيل بن حماد الجوهري:

127-الصحاح تاج اللغّة وصحاح العربيّة، حـ 2، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم الملايين، بيروت، ط1، 1956.

أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي:

128-الكليّات -معجم في المصطلحات والفروق اللغّوية-، طبعه وفهرسه عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط2، 1998.

أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا:

129- معجم مقاييس اللغّة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د ط، 1972.

الخليل بن أحمد الفراهيدي:
130- العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003.
سعيد علوش:
131-معجم المصطلحات الأدبيّة، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط1، 1985.
أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي:
132- تفسير الكشّاف، حـ 1، تح: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة للطباعة والنشر، لبنان، دط، 2009.
مجمع اللّغة العربية:
133-المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، القاهرة، ط4، 2004.
ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري:
134-لسان العرب، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، ط1، دت.

الفهـــــــــــــرس

فهرس الموضوعات	الصفحة
مقدمة	(أ.ب.ج)
الفصـــــل الأوّل: التّكرار	5
I. مفهومـــــــــه:	6
1. لغـــــة	7
2. اصطلاحا	9
3. مفهوم التّكرار عند المحدثين	11
II. مستوياتـــــــه:	
1. التّكرار على مستوى الحرف	13
2. التّكرار على مستوى الكلمة	32
3. التّكرار على مستوى الجملة	35
III. أنماطـــــــــه:	
1. التّكرار الاستهلالي	37
2. التّكرار الختامي	40
3. تكرار اللّازمة	43
4. تكرار التّجاوز	48
IV. وظائفـــــــــه:	49
1. الوظيفة الإيقاعيّة	49
2. الوظيفة الإيحائيّة الجماليّة	51
3. الوظيفة التأكيديّة الدلاليّة	55
الفصـــــــل الثّاني: التّوازي	58
I. مفهـــومـــــــه:	59
1. لغة	59
2. اصطلاحا	60
3. التّوازي في البلاغة العربية	62
4. عند العرب المحدثين	65
5. عند الغرب	67

II. أهميّة التّوازي:	69
III. بين لتــّوازي والتّكرار	73
IV. أشكال التّــوازي	77
1. التّوازي الصّوتي	78
2. التّوازي الصّرفي	88
3. التّوازي التّركيبي	92
4. التّوازي الدّلالي	96
1.4: التّرادف	97
2.4: التّضاد	100
الفصـــل الثّالث: التّشاكل	106
I. مفهومـــــــــه:	107
1. لغـــــة	109
2. في البلاغة العربية	112
3. عند المحدثين العرب	114
4. عند الغرب	118
1-5 عند غريماس	118
2-5 عند جماعة Mu	119
	119
I. بين التّوازي والتّشاكل	121
II. أنواع التّشاكل	124
1. تشاكل الإيقاع	124
2. تشاكل التّعبير	132
3. تشاكل الدّلالة	136
III. اهليّتــــــــــه	151
IV. مقارنة بين التّكرار والتّوازي والتّشاكل	153
خاتمة	154
قائمة المصادر و المراجع	160